contextos

> REVISTA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA DISEÑO
Y URBANISMO DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

12. naturaleza y paisajes


12. NATURALEZA Y PAISAJES

contextos

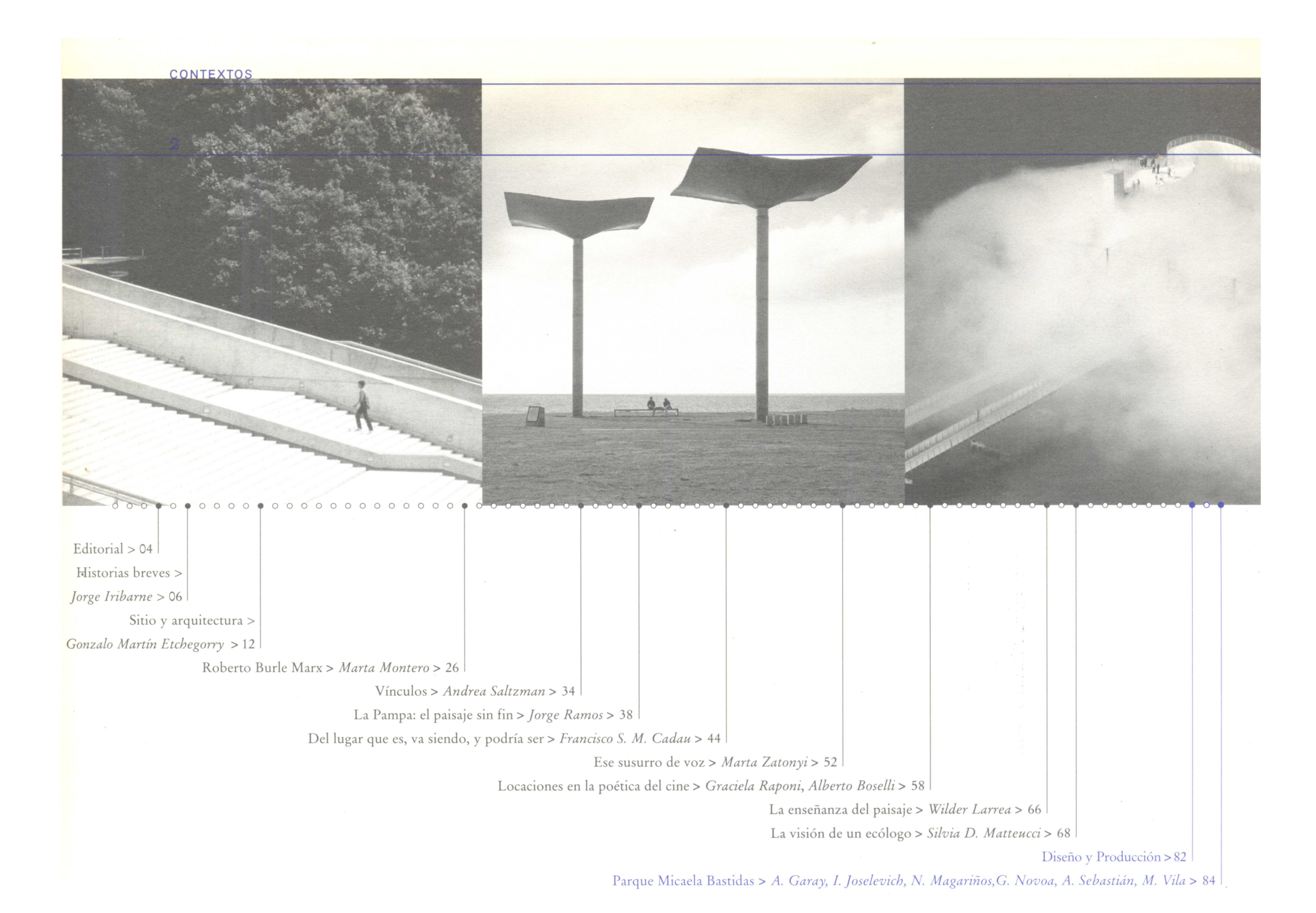
> OTOÑO 2003

> REVISTA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

CONTEXTOS@FADU.UBA.AR • WWW.FADU.UBA.AR

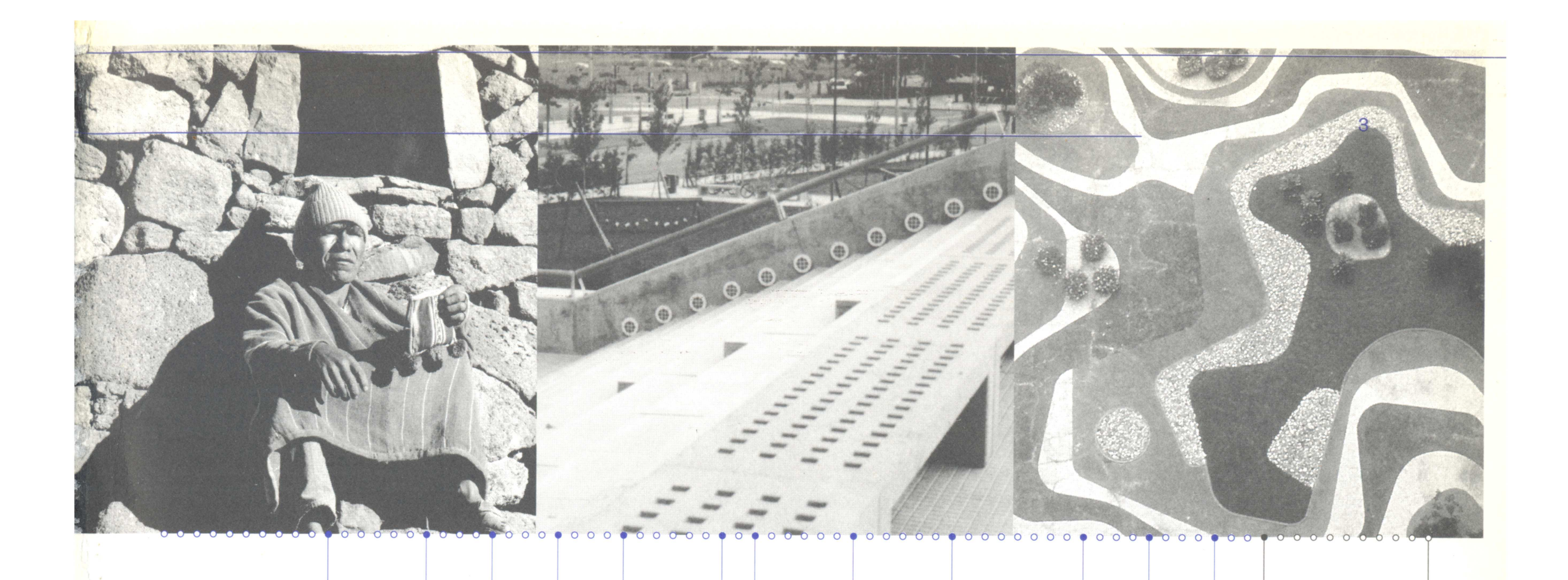


> FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
> PABELLÓN 3 • 4° PISO • CIUDAD UNIVERSITARIA • BUENOS AIRES



STAFF
DIRECTOR > arq. Berardo Dujovne ASESOR EDITORIAL > arq. Carlos A. Méndez Mosquera CONSEJO EDITORIAL > arq. Ricardo Blanco > arq. Víctor Bossero > arq. Marcelo De Cusatis > arq. Jorge Iribarne > arq. Enrique Longinotti COORDINACIÓN EDITORIAL > arq. Aída Daitch DISEÑO GRÁFICO > dg. Alejandro Luna > dg. Carolina Mikalef CORRECCIÓN > Valeria Corces DIAGRAMACIÓN > dg. Jimena Caamaño > dg. Marina Gerbaudo FOTOGRAFÍA > Alejandro Leveratto PELÍCULAS, FOTOCROMOS E IMPRESIÓN > Brapack s.a. Zinny 1685, Buenos Aires.

ISBN 0329-241X



AUTOR > **ARQ. BERARDO DUJOVNE**

EDITORIAL

Arq. Berardo Dujovne
Decano de la FADU–UBA

La actividad del hombre transforma inevitablemente el paisaje natural o seminatural.

Hoy entendemos los conceptos esenciales de parque urbano asociados al ocio, al esparcimiento y a la contemplación de los habitantes, pero también unidos al de la naturaleza como restauradora de los males que generan las grandes concentraciones urbanas. A partir de esta síntesis, será posible establecer una coexistencia armónica entre ciudad y naturaleza.

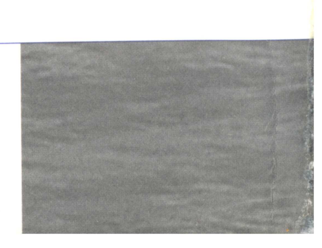
Cada acto que transforma el hábitat humano, en cualquier escala, produce modificaciones en el sitio, que a veces ocasionan degradaciones indeseadas del ambiente. La modificación de una parte influye en la trama del conjunto y, sobre todo, en su equilibrio. La eliminación de especies vegetales sin posterior reforestación, o su reemplazo por ejemplares incompatibles con el sistema, puede provocar éxodos poblacionales, erosión del suelo con la consiguiente pérdida de cosechas e incluso abrir las puertas a inundaciones en áreas vecinas.

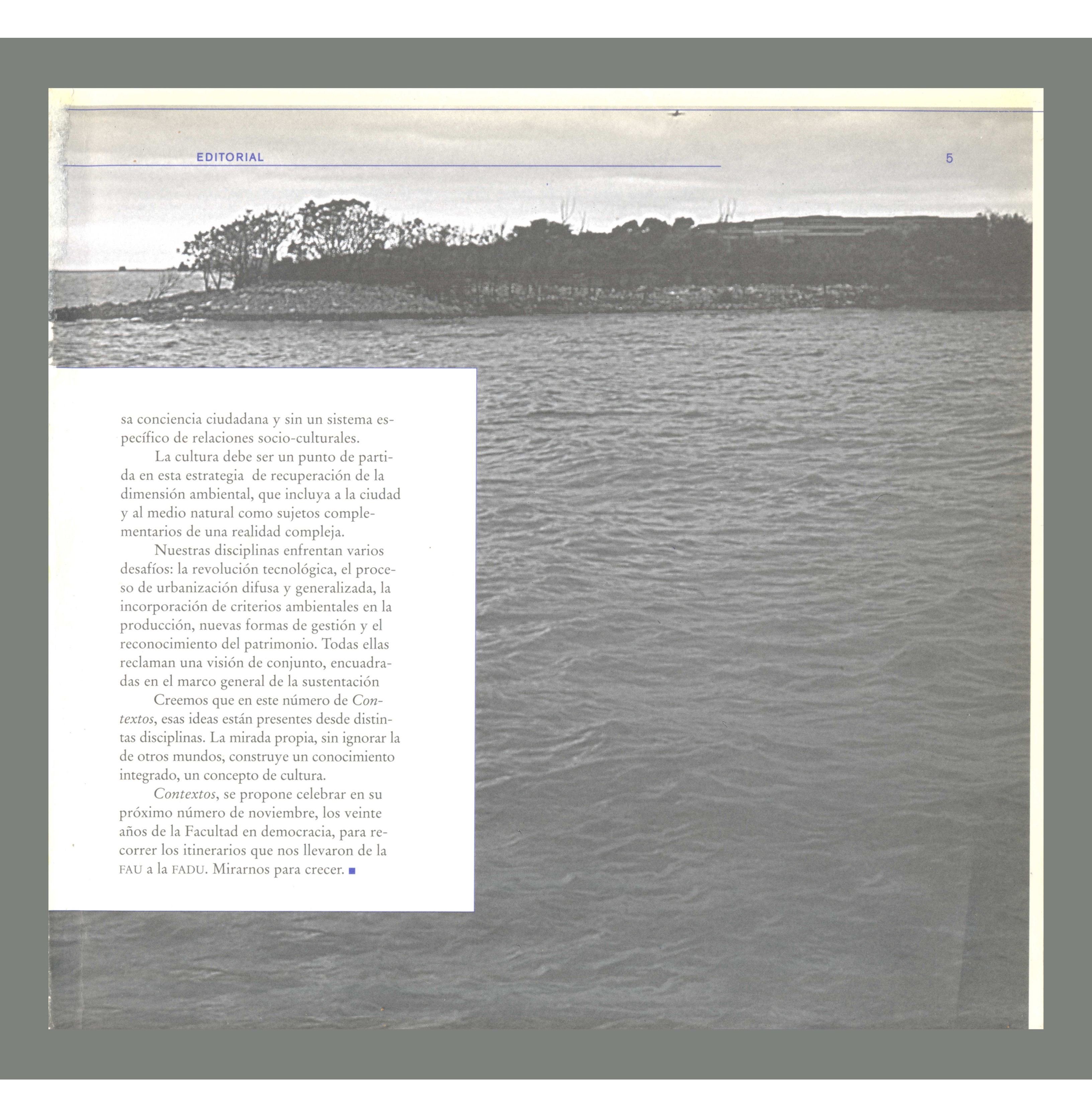
En San Antonio de los Cobres, a 165 km de la capital salteña, se practica anualmente una ceremonia en honor a la Madre Tierra. Este acto refleja el profundo sentir de los habitantes de los cerros, que reconocen que su vida está estrechamente ligada al lugar.

La creencia popular vincula a la Pachamama no sólo con la tierra, pues en este rito la cultura andina venera a toda la naturaleza. Se le pide de rodillas perdón por las depredaciones cometidas. El ritmo de la vida está marcado por el sol, el viento y las lluvias, pero también por las plagas y catástrofes naturales.

La degradación del medio ambiente es, sin dudas, uno de los mayores problemas del mundo actual y es consecuencia de la organización urbana, de las formas de producción y de la explotación intensiva de los recursos naturales. La huella de nuestras urbes es mucho mayor que el territorio que efectivamente ocupan. No sólo producen un impacto sobre los ecosistemas vecinos, sino también sobre otros, aun los muy alejados.

En una visión pesimista, las ciudades, tal cual hoy las concebimos, pueden diluirse o desaparecer en un continuo urbano sin calificación, gestionado globalmente, con esca-





sa conciencia ciudadana y sin un sistema específico de relaciones socio-culturales.

La cultura debe ser un punto de partida en esta estrategia de recuperación de la dimensión ambiental, que incluya a la ciudad y al medio natural como sujetos complementarios de una realidad compleja.

Nuestras disciplinas enfrentan varios desafíos: la revolución tecnológica, el proceso de urbanización difusa y generalizada, la incorporación de criterios ambientales en la producción, nuevas formas de gestión y el reconocimiento del patrimonio. Todas ellas reclaman una visión de conjunto, encuadradas en el marco general de la sustentación

Creemos que en este número de *Contextos*, esas ideas están presentes desde distintas disciplinas. La mirada propia, sin ignorar la de otros mundos, construye un conocimiento integrado, un concepto de cultura.

Contextos, se propone celebrar en su próximo número de noviembre, los veinte años de la Facultad en democracia, para recorrer los itinerarios que nos llevaron de la FAU a la FADU. Mirarnos para crecer. ■

AUTOR > **JORGE IRIBARNE**

El paisaje y sus alrededores. Seis viñetas independientes sin epílogo.

OPINIÓN

Jorge Iribarne
Arquitecto. Profesor de Arquitectura
y Secretario Académico FADU–UBA

Historias breves

1. ARQUITECTURA Y PAISAJE > Como arquitectos que somos, es inevitable iniciar estos apuntes con un tema que nos resulta esencial y quizá lo sea únicamente para nosotros: la relación que se establece entre arquitectura y paisaje. Es en principio un vínculo cambiante, inscripto en el espacio de la historia y la cultura, sujeto al tironeo entre la percepción y la razón.

Conviene también aclarar algunos términos. En primer lugar, la referencia es a la arquitectura y no a las construcciones, ya que éstas últimas sólo se vinculan con su medio a partir de la indiferencia, generalmente verdadera. En segundo lugar, es igualmente necesario omitir los términos natural y naturaleza.

Hoy es difícil encontrar fragmentos de naturaleza en estado "natural" y ni la Antártida es suficientemente impoluta. Somos los habitantes culturizados y algo artificiales de un mundo bastante percudido por nuestras acciones, sobre todo por las de las sociedades ricas, que agudizan su mirada sobre el fragmento y se desentienden de las consecuencias, a veces irreversibles, de su forma de vida en el ambiente.

Terminadas las aclaraciones, que pueden ser tan nocivas para la continuidad del texto como las notas al pie, considero que existen dos posiciones básicas frente al paisaje: la clásica y la romántica. Si bien los términos asumen una carga histórica y estilística muy fuerte, es posible despojarlos de esas connotaciones y verificar la recurrencia de esas visiones en distintos períodos.

La precisión geométrica, la simplicidad de los volúmenes y una paleta reducida de colores y materiales, distancian a los edificios de su entorno, los recortan, marcan la presencia del hombre y sobre todo de su pensamiento. En ese sentido, es equivalente la relación que proponen los templos griegos de Paestum recortados en el cielo del sur de Italia, la Villa Rotonda de Palladio y la Ville Savoie de Le Corbusier en Poissy. En su diseño, la presencia de plataformas y escalinatas o de "pilotis" en esta última, reafirman la autonomía de las construcciones, el triunfo de la razón.

La postura romántica, por el contrario, apunta a complementar el paisaje. Las construcciones se adaptan a la configuración del terreno, las volumetrías se complejizan y los

materiales son preferentemente los del lugar, para reforzar los colores existentes.

En el siglo XX, el paradigma de esta visión es Frank Lloyd Wright, no tanto en la Casa de la Cascada, aunque resulte difícil imaginar el arroyo y la caída de agua sin la construcción que simultáneamente se ancla y flota sobre el terreno, sino en las obras del desierto, Taliesin West o la casa Rose Pauson ambas en Arizona, donde los muros de piedra local se construyen con sillería que repite la estratificación de la roca natural.

La obra de Alvar Aalto es quizás un ejercicio menos claro, pero vale recordar que alcanza su máximo nivel en el paisaje de Finlandia, como lo muestra la Villa Mairea o Säynatsälo, impensables sin el fondo del bosque boreal.

Las simplificaciones son casi siempre peligrosas pero es posible relacionar a la posición clásica con la valoración de las ideas universales y a la romántica con el predominio de lo local.

Así, Le Corbusier se inserta claramente en el pensamiento del Iluminismo, Wright en el de Ralph W. Emerson o Thoreaux, y Aalto en el nacionalismo finlandés. Otras obras resisten la clasificación. El Mies canónico no ofrece problemas, pero sus proyectos para las casas de campo de ladrillo, escapan a una definición categórica. Los muros infinitos enmarcan el paisaje, lo dividen pero refuerzan su carácter, definen fragmentos apropiables para el hombre. Las posibilidades de esa idea se revelan en todo su esplendor en la caballerizas de Luis Barragán. Los muros y el sistema de acequias estructuran los espacios abiertos, reflejan el color de la vegetación y el cielo de México. Son testimonio del correr del día.

2. LA TOMA DE POSESIÓN DEL TERRITORIO > Es un mito ineludible en todas las civilizaciones e implica tanto la ocupación de un lugar y su dominio frente a otros hombres, como la afirmación de su presencia frente a la naturaleza. Es también la imposición de los propios dioses, los que garantizan la humanidad, frente a otros dioses, los de otros hombres, que caerán o cayeron junto a sus defensores o, más peligroso aún, frente a los dioses del lugar, que todavía no tienen nombre ni hombres por quienes actuar.

Pocos actos tan cargados de significado como el desembarco, si los indios lo permitían, de un conquistador español. La espada clavada en la tierra era simultáneamente la cruz de su dios y el poder de las armas de su rey. La nueva ciudad, según las consignas de las leyes de Indias, se incorporaba definitivamente a una cultura distinta, a un mundo diferente y lejano.

Igual sentido tenían para los romanos el cardo y el decumeno. Organizaban simultáneamente el campamento militar, base probable de una futura ciudad y tomaban posesión de un territorio hostil.

En los 70, Vittorio Gregotti propuso una teoría interesante, el principio de "insediatura", que implicaba la necesidad –u obligación– que tenían las construcciones de gran escala de tomar posesión de la tierra, casi en términos geográficos. Los mejores resultados correspondieron a proyectos de 1971,de la Universidad de Florencia, las viviendas en Cefalú de 1976 estructuradas como represas sucesivas en el cauce seco de un arroyo y la Universidad de Calabria, de 1974, de la que construyó un sector reducido, insuficiente para exponer el potencial de esa visión, que compartieron, generalmente con menos vuelo, los proyectos utópicos de mejores mega-estructuras de esos tiempos.

3. LA ESTÉTICA DEL INGENIERO. LA MIRADA DEL ARTE > El siglo XIX fue el de la ingeniería, sus obras cambiaron la ciudad y sobre todo, modificaron la percepción del paisaje. Quizás las figuras arquetípicas fueron Gustave Eiffel, que logró lo imposible: transformar una estructura desnuda de hierro en el símbolo nada menos que de París; y John Paxton que en el Crystal Palace sentó las bases del espacio modulado que caracterizaría al siglo siguiente.

Así el paisaje ya no sería el mismo después que las obras de esa generación de ingenieros brillantes lo colonizaran. Transformaron las infraestructuras, desde puentes hasta silos, en partes integrantes de nuevos espacios. Señalaron la acción de la inteligencia en

> el territorio y permitieron creer que el progreso ilimitado era posible. Veinte siglos antes, los ingenieros romanos sembraron y asombraron Europa con acueductos y caminos de tan notable factura y concepción, que todavía dan testimonio de su acción.

El contraste entre paisaje y artefactos autónomos enriquece a las partes. Lo demostraron las extrañas máquinas habitables de Archigram y las exquisitas construcciones del *high-tech* inglés o francés. La visión del arte puede recorrer caminos equivalentes, con puntos de partida distintos.

Las operaciones de gran escala en el paisaje son una de las manifestaciones más interesantes de la segunda mitad del siglo XX. Existen antecedentes de estructuras de gran escala, como las cabezas de los presidentes norteamericanos tallados en el Monte Rushmore o el cartel de Hollywood, que recorta las letras contra el cielo, arriba de una pequeña colina verde. La designación de *Land art*, que a veces incluye la palabra *environmental*, no es casual, ya que refiere a las obras que utilizan como materia básica a la tierra, la piedra, el agua y la vegetación. Esos trabajos provocan una conciencia distinta del medio y muchas veces denuncian procesos de deterioro o destrucción del ambiente. Por naturaleza efímera, generalmente sólo queda de ellas un minucioso registro que abarca tanto su concepción y resultado final, como el proceso de construcción, desarmado y tecnología necesaria para su ejecución.

Gestos equivalentes se pueden desarrollar en la ciudad, desde el teñido del agua de sus fuentes o lagos de Nicolás García Uriburu hasta el proyecto de Clorindo Testa para emplazar una montaña artificial en la Avenida 9 de Julio.

Con recursos distintos y resultados asimilables, artistas como Christo introducen elementos artificiales, ajenos al paisaje, precisamente para llevar la comprensión de los fenómenos de la naturaleza a un nivel más alto. Su obra Running fences (La valla continua), emplazada al norte de San Francisco, es una ligera estructura metálica con una tela blanca de 5,5 metros de altura, que recorre 40 kilómetros sin interrupción.

Igual extrañamiento y toma de conciencia de la ciudad propone su “empaquetamiento” de hitos urbanos tan fuertes como el Pont Neuf en París y el Reichstag en Berlín, así como son similares en dificultad los problemas técnicos por resolver. En estas obras, la escala resulta fundamental. Un fragmento de la Muralla China carece de interés; la obra total, única construcción del hombre que se percibe desde la Luna, produce una emoción inevitable.

4. JARDÍN VERSUS PAISAJE > Es mala una definición por lo que no es, o por la ausencia de. En este caso, sin embargo, creo válido sostener que el jardín no es el resultado del dominio del hombre, o de su razón, sobre la naturaleza, aunque sea difícil sostener este criterio frente a los parques de Versailles o de Vaux le Vicomte. En estos ejemplos, uno de los aspectos más notables es el corte abrupto entre el bosque existente y la creación rigurosa de Le Notre.

Como definición provisoria, el jardín es un espacio abierto y construido en lo principal con elementos de la naturaleza, vegetación, agua, tierra y piedra. En su esencia, es tan artificial como la ciudad, producto de un tiempo y una cultura.

Lewis Mumford expresaba con brillantez que la ciudad era la creación colectiva más grande del espíritu humano. Su reverso, el jardín es casi siempre un sueño individual.

El balance entre el deseo personal y las bases de su cultura es inestable. Los jardines de Tivoli son parte del mundo romano, pero imposibles de imaginar sin la voluntad de Adriano. En la misma tierra, el Renacimento incluyó tanto el sueño del Cardenal d` Este como la pesadilla de los monstruos en Bomarzo.

Hay maravillas difíciles de apreciar en su profundidad, como los espacios creados en China y Japón. Reclaman una inmersión previa en su cultura. Los jardines mágicos del Islam parecen más cercanos por su presencia en España. La Alhambra es una memoria compartida y no se puede obviar la influencia árabe en la obra de Barragán.

Inglaterra es un país de jardineros y la vocación recorre todo el espectro social. El

jardín romántico del siglo XIX es su invención más notable. Adquirió nivel de paradigma y lo aplicaron desde Maria Antonieta en su Hameau hasta el poblador anónimo del suburbio, que quiere disponer la vegetación de un modo "natural".

Un escrito de Emilio Ambasz define a la utopía como la aspiración de Europa, el sueño del eterno final. El u-topos, el "no lugar" de la utopía, es siempre la ciudad, desde la ciudad de Dios, de San Agustín hasta la de los hombre justos de Tomás Moro, la primera que recibió esa denominación.

Arcadia, por el contrario, es el sueño del eterno principio, mito fundacional del pensamiento norteamericano. Como no podría ser de otra manera y más allá de la mítica inocencia pastoral de sus pobladores, su representación ideal es un jardín próximo al mítico Edén.

5. LOS NUEVOS ESCENARIOS DEL SIGLO XIX > Fue un tiempo de inventores notables y prácticos. No sólo brillaron sus ingenieros lo hicieron los urbanistas y también sin sentido peyorativo, los jardineros. Superadas las murallas de las viejas capitales, domesticadas las monarquías absolutas, la nueva y poderosa burguesía necesitaba escenarios igualmente nuevos para mostrar su poder, distintos de los de las cortes, distantes y prohibidos.

Estaban, además, dispuestos a pagarlos. A diferencia de sectores equivalentes del último fin de siglo, sobre todo los financieros, eran igualmente egoístas pero no mezquinos. Querían que su riqueza, que tampoco pensaban compartir, se reflejara en la de su ciudad. Nacen así prototipos que aun hoy mantienen su vigencia: el teatro de ópera, el parque urbano y en no poca medida, aunque con mayor modestia, el edificio de viviendas dividido en pisos o departamentos.

Las asociaciones son inmediatas, la Ópera de París y el Bois de Boulogue, el Covent Garden y Hyde Park, el Metropolitan Opera House y el Central Park, el Colón y Palermo en Buenos Aires. Como pocos, el notable edificio de Garnier es el símbolo de una época. Su planta muestra sin complejos que el *foyer* y la recepción merecían tanto espacio como la escena y los servicios.

El trazado paisajista de los espacios verdes, claro triunfo del estilo inglés, se complementaba con circulaciones que permitían el elegante desplazamiento de carruajes y jinetes, como bien lo recrean en el cine las películas *My fair lady* y *Gigi* En el mundo de los libros infantiles, producto también típico de la época, el parque urbano es el protagonista en versiones troqueladas, en especial en el del ilustrador alemán Lothar Meggendorfer.

En Barcelona, el genio de Gaudi produce un espacio único, el Parque Güel, que se apropia de la topografía del monte para engarzarle un repertorio formal de asombrosa variedad y color.

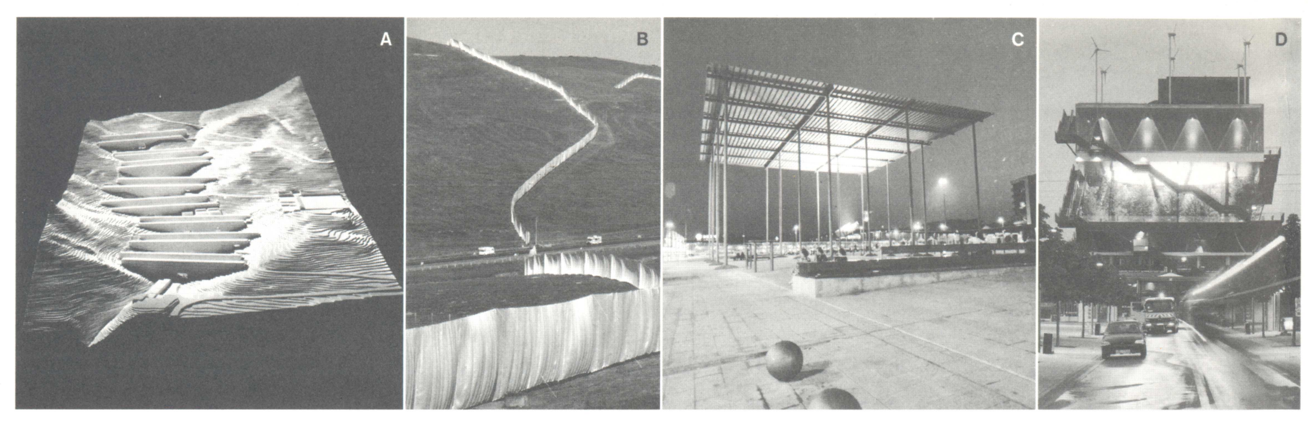
La obsesión por coleccionar y catalogar y el crecimiento de las ciencias produce otros prototipos: el museo público, el zoológico y el jardín botánico. Sus grandes invernaderos conjugaban dos visiones, el espacio etéreo y luminoso producto de la tecnología del hierro y del uso extensivo del vidrio, y las especies exóticas de continentes lejanos, que albergaba incorporados al mundo "civilizado" gracias a un proceso de colonización "benéfico" que alcanzaba su apogeo.

6. LA ZAGA DEL SIGLO XX > Las vanguardias inventaron un mundo nuevo signado por la abstracción, que quizás marque el verdadero inicio del siglo. En ese proceso la música se libera de la melodía, la literatura de la trama, la pintura del tema y la arquitectura, junto con la historia de estilos acumulados, abandona el ornamento.

Se convence, además, de que la consolidación de la nueva arquitectura y sobre todo del nuevo urbanismo, asumían la misión sagrada de redimir a la sociedad de todos sus males. Semejante mesianismo estaba inevitablemente condenado al fracaso.

Ese afán de redención se concentró primero en la vivienda y luego en los edificios necesarios para albergar las nuevas funciones o a las que en ese momento asumían cambios brutales de escala, de la mano de las nuevas formas del trabajo, la producción, la educación y el esparcimiento.

No hubo propuestas nuevas para el es-



A . Viviendas en Cefalú, Italia, Vittorio Gregotti, 1976
B . The running fence, San Francisco, California, Christo, 1976
C . Estación de Sanz, Barcelona, España, Villaplana y Piñon, 1985
D . Pabellón de Holanda, Hannover, Alemania, MVRDV, 2000

> pacio verde, con excepción de inquietudes vagamente higienistas y una fuerte valoración del verde estadístico: cuantos metros cuadrados per cápita, no importa dónde, no importa cómo, no importa para qué. Esta obsesión ha llegado con buena salud hasta nuestros días.

El "verde" fue condenado a ser sólo un color en los planos, con excepción de las áreas destinadas al deporte. Fue necesario esperar hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo para que aparecieran nuevas propuestas.

EL OCIO CONTINUO EN EL PARQUE TEMÁTICO > Su antecedente inmediato es el turismo de masas, fenómeno benéfico que alcanzo sectores de la sociedad para quienes el tiempo libre era una ficción, pero que también promovió la experiencia de la realidad y del espacio ajeno, como escenografías creadas ad-hoc, con población autóctona incluida.

Walt Disney llevó la respuesta a un nivel cercano al arte. Para qué trasladarse a lugares extraños y lejanos, con agua de dudosa pureza y nativos que no hablan inglés, si se puede disfrutar de sus peculiaridades y de un viaje en el tiempo por añadidura, por un precio único, en unos pocos días y con absoluta seguridad. Su éxito es la mejor respuesta.

La reciente novela *England-England*, de Julián Barnes, expone la misma duda y la responde con la creación de un paraíso *off-shore*, previsible y ordenado, donde el cambio de guardia del Buckingham Palace se produce a la vuelta de la esquina del círculo mágico de piedras de Stonehenge.

LA REBELIÓN FRANCESA DE LOS 80 > Cansados de tanto verde estadístico con vocación de potrero, Francia se inspira en su gran tradición e implementa tres grandes operaciones de creación de espacios verdes en París: el Parc de Bercy, el Parc Citroën y el Parc de la Villette.

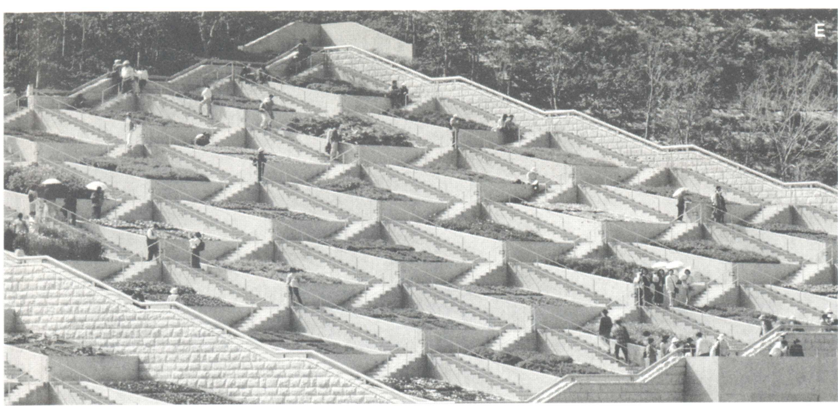
El diseño difiere y va desde la reinvención de la *follie* del siglo XVIII por Tschumi en La Villette, hasta un planteo ortodoxo y equilibrado en Bercy, con un parque que se da el lujo de pasar por encima de una vía de tránsito rápido, pero en los tres casos se avanza en propuestas que admiten tanto el uso masivo como la contemplación individual. Con mayor distancia temporal, es posible que estas tres obras sean más valiosas para la ciudad que los *grand travaux* construidos por Mitterand, con excepción de la renovación del Louvre.

LA ARIDEZ HISPÁNICA DE LOS 90 > En España la instauración democrática, el ingreso a la Comunidad Europea y un fuerte crecimiento económico, permitieron la consolidación de una arquitectura de calidad, sobre todo la pública y de operaciones urbanas que equilibraron con inteligencia la recuperación de los cascos históricos con la construcción de nuevas infraestructuras, equipamiento y viviendas. El caso de Barcelona, que culminó con los Juegos Olímpicos de 1992 es un modelo de éxito urbano, pero sobre todo, social, político y económico.

Sin embargo, el diseño de muchos espacios públicos no recorrió un camino igualmente feliz.

No hay dudas de que los términos "público" y "verde" no son sinónimos, pero lo contrario tampoco es verdad.

Las ciudades necesitan espacios cívicos, generalmente centrales, donde los ciudadanos se reúnan en libertad y aunque los fotógrafos de arquitectura no lo consideren así, su hora más gloriosa ocurre cuando desbor-





E . Yumebutai, Japón, Tadao Ando, 2001
F . Plaza del Desierto, Baracaldo, España, E. Arroyo, 2001

dan de gente. Esa es su vocación.

Por el contrario, en la periferia o simplemente en áreas de baja densidad, esos lugares se transforman en páramos, ajenos a las necesidades más domésticas de la población, que pasan por los juegos infantiles, áreas activas para los adolescentes y otras más tranquilas para el disfrute de la naturaleza.

Ni el buen diseño ni la calidad del mobiliario urbano las redimen, permanecerán vacías hasta que un alcalde visionario las pueble con las figuras mudas de Gerge Segal. Y se transformen entonces en una meca del turismo culto.

LOS PAISAJES APILADOS DE HOLANDA >
No puede discutirse su falta de territorio y que el país tenderá a transformarse en una única inmensa ciudad. Sin embargo, no parece deseable sustituir la superficie inexistente por la superposición de bandejas, destinadas tanto a la agricultura y los bosques como a la vivienda, la recreación y la eliminación de los residuos de esa misma población., en inmensas estructuras, que podrían alcanzar una superficie de hasta 400 km de lado, con una población de 241 millones de habitantes. Esa es la ciudad "Meta City Data Town" , suerte de utopía irónica y preventiva, pero también escalofriante que el estudio MVRDV desarrolla en su libro de igual título. Esa entidad se basaría en datos y podría ser evaluada solamente en términos de información. Carecería de topografía, ideología, representación y contexto.

La compacidad se logra por la vía del apilamiento: de viviendas, de bosques, de tierras cultivadas, de jardines o de molinos de viento que producen energía "ecológica".

El debate está abierto y no es la primera vez que se intenta traducir la vida en números. Una muestra construida del posible resultado se puede verificar en el Pabellón de Holanda para la Feria Internacional de Hannover.

EL AUTISMO DEL NUEVO MILENIO O LA IMPOSIBILIDAD DEL ESPACIO COMPARTIDO >
Las infinitas posibilidades de la comunicación instantánea y la adicción al monitor de Internet, pueden lograr incomunicarnos con más éxito que una huelga de correos en el pasado, o de palomas mensajeras en la antigüedad. Cada gran aeropuerto es casi una réplica del anterior y lo mismo ocurre en los *lobbies* de las cadenas de hoteles o en un moderno local de Mac Donald's.

La uniformidad del espacio construido parece sumergir a las personas en una uniformidad similar. Parece lograrlo o lo logra, pero, en definitiva, el contacto directo con "el otro" pierde rápidamente su interés.

Los espacios abiertos resisten mejor. El paso del tiempo y de las estaciones es una realidad vital. Las actividades cambian. Es todavía posible desarrollar algunas en común. Ciertos proyectos recientes, sin embargo, se esfuerzan por negar esa posibilidad. Su diseño promueve únicamente la acción individual, exime de cualquier intento de comunicación.

La sucesión casi infinita de bancos y canteros autónomos en la Plaza del Desierto, Baracaldo, España y la cascada de escaleras *escherianas* de Tadao Ando en Yumebutai, Japón, aptos sólo para el uso individual, asumen como inevitable la imposibilidad de cualquier intento de relación, de compartir un espacio y un tiempo común.

Tanto el presente como el futuro, sin embargo, lo escribimos entre todos. ■

AUTOR > GONZALO MARTÍN ETCHEGORRY

> La entrevista al arquitecto Horacio Baliero, junto a la del arquitecto Justo Solsona y a la de Rafael Iglesia, fueron elaboradas por el autor en el marco de la Beca Maestría UBA-UBACYT 2002-2004.

OPINIÓN

Sitio y arquitectura

Gonzalo Martín Etchegorry
Arquitecto, docente. Arquitectura 3, Cátedra Baliero

A lo largo de la historia, la relación entre sitio y arquitectura ha merecido distintas respuestas que se remontan a las especulaciones del control del hombre primitivo sobre la naturaleza y que, posteriormente, devienen en teoría para la construcción de las arquitecturas cultas.

La aparición de nuevas problemáticas sobre la imitación de la naturaleza en el arte o las reflexiones post industriales de mimesis u oposición a la naturaleza movilizan a repensar la información que brinda el sitio, entendido como ambiente con sus connotaciones físicas, climáticas y sensoriales, y como paisaje a partir de las transformaciones producidas por la humanidad que se nos presentan hoy como naturaleza.

La información latente en los sitios es la materia prima orientadora de las decisiones que convertirán la obra de arquitectura en pieza indisoluble del sitio, conformando así paisaje.

Dentro del marco de la investigación de la tesis Sitio y arquitectura, referida especialmente al área del Río de la Plata y la barranca de Baradero, se realizaron varias entrevistas, entre ellas, una al arquitecto Horacio Baliero en enero de 2003.

G.E. > En el libro *La mirada desde el margen*, tratás el tema del paisaje, del sitio como materia prima para trabajar. En realidad, lo abarcás como un tema cultural. Catalano, por ejemplo, toma el sitio casi como un asunto técnico; en tu caso, el paisaje está latente, y con la arquitectura, se transforma, adquiere valor.

H.B. > Sí, lo que pasa es que creo que es un dato como todo lo propio que construís, es decir, tenés lo urbano porque no hay ningún paisaje, hay simplemente un exterior que lo ligás al interior, lo tratás como una sola cosa, como característica propia; en el interior no hay plantas, en el exterior hay plantas.

Y me gusta cuando hay realmente un lugar, un paisaje exterior, cuando hay una extensión más o menos grande; porque para mí, forma parte de la arquitectura, no es hacer un exterior o un interior, no está separado, forma parte tanto como una losa de hormigón. En la casa de Punta Piedras, la arena, no tiene jardincito ni nada por el estilo. La casa de Colonia, tampoco. Otras están sobre una cancha de golf y ahí interviene mucho más la vista en sí misma, no

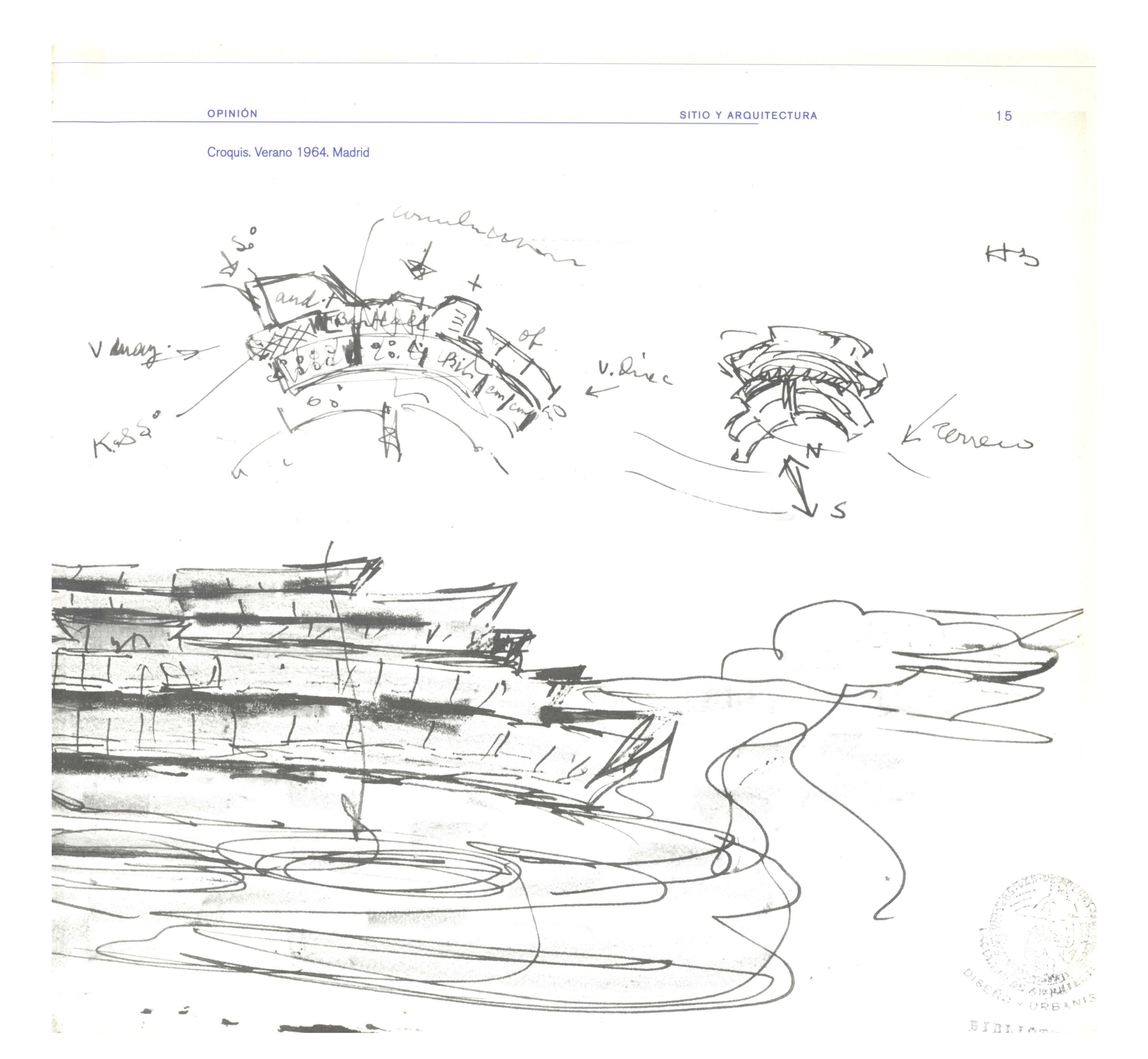


A > Vista de la barranca sobre el Rio Baradero, 2002.
B > Vista del Rio Baradero desde la barranca, 2002.
C > Buenos Aires alrededor de 1600.
D > Buenos Aires alrededor de 2000.



SITIO Y ARQUITECTURA

Croquis. Verano 1964. Madrid



> solamente como extensión, como un tratamiento del alrededor.

Pero hay otras cosas que son absolutamente paisajísticas, por ejemplo, el cementerio de Mar del Plata está siguiendo todas las cotas de nivel y marcadas con esos tabiques de hormigón donde van apoyadas las lápidas y que van haciendo contención de tierra porque tiene pendiente y crea los enterratorios en terraza como si fuera un arrozal, que va siguiendo las curvas.

En Hebraica, desvié el arroyo que aguas arriba pasa por Martindale. Puse todos los árboles con planitos de cada sector marcados con la ubicación clavando las miles de estacas, algunas eran de madera, otras tenían además una mancha blanca arriba, otras una mancha roja para indicar las especies que tenían que ponerse ahí. Pero eso sí era paisaje, no contaba lo construido, porque es muy grande la extensión.

En el concurso que ganamos de Sierra de los Padres aproveché todo lo que había. Conocía mucho la zona porque de chico visitaba una estancia que era de mis primos. Los nuevos árboles que ideé para que crearan manchas de árboles, el uso de la laguna, de los juncales que tiene la laguna, con una especie de camino que cruza una parte de la laguna y de los juncales y ahí había un restaurante... Yo me doy cuenta a esta altura de mi vida que siempre uso lo mismo, los muros dobles, el alambre tejido; siempre lo mismo.

Pero ahí también era puro paisaje y la intención es tomar lo que ese paisaje te brinde, y te esta diciendo, porque te lo está diciendo a gritos. No podés imponer un paisaje al paisaje.

G.E. > Bueno, eso es lo que decimos ahora porque antes se dedicaban a imponerlo.

H.B. > Claro, pero Vicente Huidobro, en unos escritos, le dice a los poetas que no agreguen poesía adonde ya está y que miel sobre miel es repugnante. En la Laguna de los Padres y en el campo del cementerio de Mar del Plata estaba cantado, había que seguir la curva de nivel.

G.E. > Son lugares que ya tienen algún dato.

H.B. > Eso porque eran cincuenta hectáreas; la parte de golf de Hebraica también era enorme. Cuando hicimos el tambo, cerca de Hebraica, que después lo compró el Golf Argentino, con Ernesto Katzsestein, hicimos poner una cantidad enorme de árboles, en las calles, y en los lotes utilizando las zonas que dividían lotes que eran bastante grandes y donde no se podía construir. Siempre fue una obsesión, al mismo tiempo, en realidad, en La Pampa no hay árboles autóctonos salvo el ombú.

Los eucaliptos son de Australia. Así que, teóricamente, no es el caso de Burle Marx, entonces podés poner cualquier cosa; en La Pampa, no en la Patagonia.

G.E. > Hablás de La Pampa y no de la costa del río que tiene su vegetación.

H.B. > Tenían todos esos espinillos que venían desde el norte, el molle...; todavía en algunas partes de la costa de Uruguay, entre Colonia y Carmelo, tenés lo autóctono.

G.E. > En Baradero, también.

H.B. > Felizmente a las partes de abajo no las cultivaron. Las cortaderas o colas de zorro, son divinas, pero el álamo plateado, el álamo negro, el eucaliptus no son criollos. No me gusta tener muchas especies, tipo jardín que, en general, son siempre pintorescos, con muchos colores. En Hebraica, para que crezcan más rápido, casi todos eran de la línea de álamos, salvo algunos toques de cuatro o cinco árboles, prefiero que estén muy juntos y se hagan masa. Un plantero de paisajista te pone un árbol cada siete metros y tardan treinta años para que los veas juntos. Yo creo que es preferible sacar en un momento dado, si ves que es necesario. Pero que sea más bien de un tipo de árbol, de un tipo de planta, dos, tres, cuatro, de acuerdo a la dimensión del lugar; que no sea un potpurrí, de miles de cositas, odio lo pintoresco.

G.E. > ¿Y en Punta Piedras?

H.B. > La casa de Punta Piedras sigue la misma arena que está en las calles y la playa esta ahí, al lado. La uña de gato es autóctona, sale de ahí; son las hierbas que salen cuando te alejas un poco del mar. La casa está casi toda tapada por las plantas que pusimos, las

acacias por ejemplo se ponen siempre en los médanos para fijar como en cualquier médano, no tratado como algo externo.

Fijate que los colores de la casa son del tono de la arena. Y queda una forma geométrica definida, que no sea orgánica como dirían, sino a la griega, que tenga una forma definida, pero que esté entonada y que se funda.

G.E. > Hablabas del tema de lo orgánico, pero en tu caso, es una mezcla, no se puede separar una cosa de la otra; no es una arquitectura orgánica declamando lo orgánico pero está muy relacionada. Mar del Plata no digamos que es orgánico pero es una postura muy particular, el Colegio Mayor de Madrid, también.

H.B. > Sí bueno, en esa época Madrid era muy ladrillera.

G.E. > Pero no por eso es orgánico, sino por el planteo de "olla".

H.B. > Ahí seguí la olla, hice lo mismo que en Mar del Plata, seguí la forma del terreno, dada la pendiente, entrás por el nivel de estar, de restaurante, oficinas, bar, biblioteca y subís dos pisos o bajas dos pisos. Y los pisos que bajan y la forma del edificio siguen la curva del terreno, de una olla. Hice todo el parque, el jardín, una montaña de la tierra que se sacó y que la pusimos en el fondo para tapar el colegio de enfrente, que era horrible. Ahora los árboles están inmensos y las enredaderas tapan toda la fachada.

G.E. > Yo me refiero al planteo teórico o de posición frente al problema. Vos decís que no sos orgánico pero las obras son muy racionalistas, pero tienen esta cosa de involucrarse.

H.B. > Yo te lo decía dentro de lo que se da en llamar y lo que se daba en llamar hasta hace unos años arquitectura orgánica, que siempre tiene algo folklórico, al estilo Wright.

G.E. > ¿La casa de la cascada tiene algo folklórico?

H.B. > No, esa no, pero la casa de la cascada, la Johnson y el Guggenheim para mí son de lo mejor de Wright. Son los edificios que menos tienen de esas cosas. Yo no te digo estar en contra de una visión del lugar...

G.E. > De lo que entendés vos por orgánico, ¿qué obra de Wright sería despreciable, fea?

H.B. > A mí en general las obras de Wright no me gustan, aunque lo respeto. Casi no quiero a ningún arquitecto como amor. Los únicos que siempre me gustaron más son los Brinckman, Van der Vlugt, la Van Nelle, las casas esas, esas fábricas me parecen superiores, más que muchísimas obras de Le Corbusier, sobre todo la época blanca de los 20 a los 30, que me gustan mucho más que Marsella o que el hormigón a la bestia. Hay muchas cosas de Alvar Aalto que me gustan, otras de Niemeyer, de Neutra, obras chicas de Breuer, cuando pasa a la escala grande es como Bonet, falla, no es una crítica negativa. Pero vos ves a Neutra, a Bonet en otra escala y son buenos. Philip Johnson no es bueno ni para grandes ni para chicas. Fijate que la casa de vidrio, la de él, como la propia Farnsworth, es un objeto en un paisaje que al mismo tiempo queda geométricamente definido por líneas, planos, y lo demás es vidrio, que es como tener alrededor tuyo una escenografía que va cambiando continuamente como son los árboles y las luces. Es una concepción de estar metido ahí adentro, cosa que en el clima y las situaciones de acá no se da. Porque si tenés que hacer un edificio acá, en el Delta, en cualquier lugar de la provincia, todo vidrio, tenés que tener aire acondicionado, si no te morís. Es tan absurdo tener una casa en el campo con aire acondicionado, tenés ventilación cruzada, una cantidad de cosas, un ventilador. Pero tener una casa hermética toda cerrada con aire acondicionado, ¿para qué demonio estás afuera?. Entonces, como no tiene sentido para mí hacer eso, el problema es cómo enmarcás lugares, dónde ponés tu carpintería que puede llegar a ser un vidrio fijo. Si se puede que un mismo ambiente tenga varias orientaciones, si abrís dos enormes puertas corredizas de un lado y del otro, llega un momento que el clima exterior es el interior. Tenés que aprender de las chimeneas, un hogar. Una boca de un metro por un metro y un tubo de cuarenta por cuarenta, eso es lo que hace tiraje. Entonces, con una abertura chica de un lado y una abertura grande del otro se va a generar tiraje.

SITIO Y ARQUITECTURA

> Y además de eso, ¿cómo hacés entrar el sol? En Punta Piedras hicimos las vistas lindas hacia el este, pero también hicimos las aberturas al oeste, mucho más chicas, y una al norte en el living de manera que cuando se mueve el sol , o sea la tierra, la cantidad de luz te la da la cantidad de vidrio que está celeste, porque cuando el sol no está, del este siempre llega una luz fría. Entonces, si hay otra entrada chica de luz, no muy grande, que cuando entra el sol del oeste pega en los pisos y rebota, crea prácticamente la misma cantidad de luz pero con una calidad diferente.

G.E. > En el caso de tus casas, las primeras se abren bastante más al exterior que las últimas. No sé si será por la ubicación relativa, por el cliente o por vos. Por ejemplo, la casa de San Isidro frente a la barranca comparada con la casa de Punta Piedras.

H.B. > La casa de Punta Piedras sorprende a todo el mundo, porque estando adentro es increíblemente abierta. Son paisajes diferentes. En Punta Piedras tenés la curva que hace la playa y ves de lejos José Ignacio, hacia ese lado está el living, el lugar de comer, el comedor, el dormitorio de ellos, el estudio de él, y el estudio de ella abierto también con un gran ventanal hacia el sur. Para pintar necesitás el sur, para escribir no necesitás que sea al sur, pero estás viendo siempre lo mismo. Tenés toda una vision, otra en el otro ambiente y mirás para el estudio de la dueña. Las ventanas de atrás que dan al oeste, como están en el piso y llegan al metro veinte, están mirando ese patio que se vuelve totalmente intimista, frente a las otras que se abren para todos lados.

Pero estar en la zona de sentarte del living, con unas ventanas hasta el techo, te hace sentir tan a la intemperie, además con ese horizonte tan lejano; para mí tenía que ser muy horizontal, muy larga.

Y fijate que el dueño estaba ahí sentado, escribiendo y cuando levantaba la vista, tenía la vista lejana, no tenía lo inmediato, no veía nada de los propios jardines, veía José Ignacio. La inmensidad de ese paisaje con las medidas relativamente chicas de esa casa; si la recorrés estás siempre viendo lo mismo.

G.E. > La relación es visual y muy sensitiva por el tema de la luz; pero no es táctil, no estás en relación con la playa, estás siempre a una altura, mediado por la arquitectura.

H.B. > Si no estás a esa altura, no ves nada. Por eso están los dormitorios de huéspedes, de servicio, el lavadero y el garaje abajo. En todas las casas he hecho así: independencia entre el dormitorio principal y el de huéspedes. Los huéspedes están aislados, con su propio baño, una kitchenette. No hay un solo corredor con puertas cerradas que es como la muerte de la casa. Sería diferente si fueran cuartos de hijos. Ellos eran un matrimonio grande y no iban a salir corriendo como Tarzán para tirarse al mar, iban a caminar por la playa, bañarse.

G.E. > Y ¿en el caso de la casa de la barranca de San Isidro?

H.B. > Había mucho terreno. Ahora el bajo se ha vendido. El terreno llegaba hasta la calle del bajo. Con un jardín enorme y una vista descomunal desde todos lados. Yo quería que cuando llegara el auto no se metiera en un garaje sombrío, había un riel y la escalera que baja a la parte de servicio y en el garaje siguen los vidrios, entonces llegas con el auto y ves el río adelante. No veo porqué un garaje tiene que ser cerrado y en él, colgado un neumático viejo.

G.E. > ¿Y la casa del campo que están por hacer con Fernando Jaime?

H.B. > Es en un country de cinco hectáreas cada lote, un campo de ganadería a ciento veinte kilómetros de Buenos Aires. Muy salvaje, lleno de zorros, mulitas, todos los pájaros que quieras, ñandúes sueltos, lagartos. Estamos marcando la entrada, el acceso que tiene una curva para poner unos árboles rápidos y algunos lentos. De manera de entrar a un bulevar de estancia curvo y que no ver la casa al entrar, ni siquiera desde afuera. Se entra por atrás de los tres cuerpos, uno es el de huéspedes, otro es el garaje con un cuarto de trabajo, toilette y lavadero, y en la punta está el quincho de alambre tejido, fijate que recurrente.., y la galería de adelante de la casa también está cerrada con alambre tejido. Para evitar nidos de comadrejas y, además, hay una época en que se llena de mosquitos y te morís.

A > Otoño 1997. Madrid

A



> El espacio que hacen los tres cuerpos, como una "c", están unidos por toda esa galería, hacia el sur, que es continuidad del techo del cuerpo principal, con la misma inclinación. Los autos de ellos paran, el lugar de trabajo de ella es independiente, hay un cuarto para dejar las botas, porque estás en el campo, no es una casa de country; y la cocina y el comedor, con la galería que está cerrada también con cosas huecas como en Oks y como el Crematorio de Mar del Plata. La casa es de un color arena, clara, y tejas romanas de color marroncito; y el piso que tiene un tono parecido, con un cerámico grande, el mismo revestimiento de los baños y la cocina. Los perfiles con una "u" de hierro soldada a ellos y maderas que se agarran, sostienen el techo, que abajo no tiene madera, nada. En cambio, aquí las tejas están sobre las losetas Serbelú, que están pintadas igual que las paredes. También hay un muro que sigue, con alambres para poder tener enredaderas.

G.E. > ¿La casa está revocada?

H.B. > Sí.

G.E. > Otra cosa que es notoria es que hayas empezado con ladrillo y un poco del hormigón y hayas terminado en el revoque.

H.B. > En Mar del Plata usé revoque.

G.E. > En el cementerio, pero me refiero a las casas.

H.B. > Pero en las casas era por muchas razones, hay revoques buenos. Por ejemplo, en la casa de Villa Devoto estuve hace poco a comer y la gente cree que tiene tres años, cuatro; por diseño y por cómo está. Lo que pasa es que el ladrillo visto requiere más detalle, no podés cortar ladrillos, quedan todos marcados como una radiografía, tiene su técnica; si pasan columnas ¿cómo lo hacés? Entonces fue por una circunstancia, no por una razón. Y en la de Punta del Este, no me gusta el ladrillo sobre el mar.

G.E. > Ahí se entiende más claramente la decisión pero igualmente tus últimas obras, en Colonia por ejemplo, son todas de revoque. La casa de Devoto podría haber sido de revoque.

H.B. > No, porque como esas paredes siguen, con la carpintería de piso a techo de por medio dando al jardín interno, y sigue, entonces exterior e interior es ladrillo y se comporta igual. El mismo revoque, uno al interior y otro al exterior, no se comporta igual en el tiempo. Y por eso tiene treintitantos años y está como el día que la hice. La de Oks, el parque industrial en el medio del campo, también. Un edificio público, ladrillo, estructura metálica externa, ahí esta. En La Martona, tenía ese silo de seis metros de diámetro por doce de altura, todo de ladrillo, de ciento cincuenta años, ¿qué podía hacer al lado? ¿Una casita de revoque? Así que, ladrillo también. Pero otra que hicimos con Ernesto Katzsestein, fea, también ahí en La Martona, era para un ingeniero que la hizo él, y la hizo como ingeniero, la hizo tan perfecta, tan perfecta, que pierde toda gracia. ¡Queda dura! Buena planta, buen lugar para vivir, buenos dormitorios, todo bien situado; pero eso cualquiera lo tendría que hacer y cualquiera no lo hace, cómo no vas a organizar bien una casa, pero de ahí a que sea buena es otra cosa. Esa era blanca, revocada, porque no tenía nada, no tenía un silo al lado. Depende, la de Colonia no tenía escala para ser de ladrillo. O tendrías que hacerla de ladrillo y adentro revocarla, donde tenés vidrio... ¿Y dónde empieza el revoque, dónde empieza el ladrillo? En espacios chicos, el ladrillo es muy omnipresente, sobrecogedor y achica el espacio. Si estás mirando una punta del ladrillo, tenés que tener distancia, como en Madrid, no podés estar mirando el ladrillo a sesenta centímetros. Necesita una escala.

G.E. > Parece, entonces, que esta casa en el campo, por el tamaño que tiene no es de ladrillo.

H.B. > Casi todas las casas con techos inclinados son de ladrillo pero hay un tema en los ángulos. Con una pared inclinada, es difícil hacer una pared inclinada de ladrillo. Hay que pensar en una cenefa, suena como un añadido, como una decoración. ¿Cómo hacés cuando te queda un triangulito de ladrillo? ¿Y para que sean medidas de ladrillos enteros?

G.E. > En esas casas de ladrillo, ¿habías hecho plano de replanteo de hiladas o calculaste y dividiste?

H.B. > En general, los había calculado pero, como tenía distancias grandes, siempre con dejar un centímetro, un centímetro y dos milímetros alcanzaba; y estaba ahí cuando se iniciaba la pared para que no se partiera un ladrillo. Por ejemplo, las columnas de ladrillo no eran setenta por ochenta, sino tantos ladrillos por tantos ladrillos; y el espacio entre medio eran unos cinco metros, eran ladrillos enteros. Es por razones prácticas, siempre trabajo con cosas muy prácticas, empíricas.

G.E. > Pero esto también tiene que ver con el lugar, con la Argentina. Tus decisiones tienen que ver con eso.

H.B. > Pero claro, Buenos Aires y La Pampa, y el Uruguay mismo, los conocés así, ves el río. Si no tenés sensibilidad para eso, dedicate a la mitología. Mirá el paisaje.

G.E. > Pero la mayoría no lo conoce.

H.B. > Y los que vienen de afuera, menos. Esa obra en Rosario, de Álvaro Siza es buena, pero está mal. Está mal ahí. Si estuviera en Noruega llena de nieve, pero llena de sol... vos que estuviste te das cuenta de que en Rosario no tiene nada que ver.

G.E. > Se equivocó con el asoleamiento, que es una cosa básica.

H.B. > No podés hacer una obra así, si no pasás tiempo. Será obra del mundo globalizado entonces un arquitecto japonés puede hacer una obra en California o en la Patagonia. Que vaya a la playa, que pase cinco días, entre cóctel y cóctel.

G.E. > Y respecto a eso de estar en el lugar, Sierra de los Padres lo conocías de chico. ¿De todos los lugares tenías una vivencia? ¿O tenés noción de la problemática?

H.B. > A Mar del Plata y al cementerio los conocía perfectamente de chico. Siempre estuve en contacto con el campo. Conocía muchísimas estancias. Hice una en La Boulage al sur de Córdoba, la casa de la prima Coca, en Tandil, Balcarce, todo eso lo conozco también desde chico. Se cómo es, cómo aparece la piedra, qué tipo de piedra, de qué color es. Tiene algo de Escocia, la misma formación. Esas sierras achatadas, al lado del río. Hasta el cabo Corrientes es así, lo conozco de toda la vida, lo mismo que San Isidro y la costa. Entonces podés tener una visión distinta del Río de la Plata que del Paraná, con respecto a un rosarino.

Soy del Río de la Plata desde que nací, da la impresión de riacho, pero es uno de los ríos más importantes del mundo junto con el Mississippi, el Nilo y otros tres más. Eso de no ver la otra orilla, para mí no es más río. Yo soy porteño, o Uruguayo, entonces conocés eso. Y las casas de Colonia tenían que ser estiradas, con una orientación noroeste, oeste, tienen todo el río adelante, las islas ahí abajo, la puesta de sol, ¿iba a dar la buena orientación mirando nada?

Es un paisaje único en el mundo. Por suerte fracciones grandes, no casitas. Ventilación cruzada, muros con muy buena aislación, enredaderas para el verano. Por eso está desplazada esa parte de la otra para lograr cuatro frentes para crear ventilación. Tenés esa vista magnífica y no tenés esa ventilación, al tercer día le ponen un toldo adelante y no ves la vista.

Como arquitecto tenés que pensar en la ventilación, es parte del programa. Sos vos el que tiene que saber eso. Cómo tener muros con aislación térmica. Eso es dinero que no se ve... Algunos prefieren poner plata en molduras. "Va a quedar muy lindo, gastemos más". Si vos le decís que tiene que ponerle un sopleteado de tres centímetros y medio de aislación entre dos paredes, te cuesta. Es como doña Petrona, es sentido común. Con cien mil pesos se hace una casa así, la casa bien hecha le va a costar ciento quince. En pocos años, lo gastan en calefacción o en electricidad. Porque para mí no tiene sentido hacer una casa toda de vidrio y llenarla de aire acondicionado adentro, en el medio del campo. Sobre todo en un campo tan reiterativo como el nuestro.

G.E. > En el caso de estos countries que hiciste, te habrán pedido poner árboles, ¿no estuviste tentado de dejarlo raso?

H.B. > No, porque iba a tener casas relativamente cercanas. El parque de este campo donde se construye la última casa fue diseñado por un Thays en el cuarentitantos, no el viejo. Felizmente, pasó un tornado y arrancó de cuajo, hizo todas unas aberturas

A > Casas en Punta Piedras. Uruguay.

SITIO Y ARQUITECTURA

> bárbaras en el parque cerrado francés de Thays, lo mejoró muchísimo; destruyó como dos mil árboles. Yo decía "qué bien, con estas vistas y aberturas" y me decían "no, eso fue el tornado".

No podés poner eucaliptos en un lote en un country, porque se cae una rama o se viene abajo el eucalipto y te demuele la casa. Pero con espacios grandes, sí. En La Peregrina, el parque era de cien hectáreas, porque La Peregrina eran catorce mil, casi todo Gral. Pueyrredón, casi todo Mar del Plata y parte de Balcarce. Entonces, el casco eran cien hectáreas; y las casas, ranchos viejos arreglados muy cancheros... Había álamos plateados, una mancha allá, otra acá, pero con vistas muy grandes; lo contrario a Thays. Y un bulevar que llegaba hasta el casco, de dos kilómetros, con cuatro filas de eucaliptos de cada lado... Esta casa del campo tiene que ver con el casco viejo de La Peregrina. Y recuerdo, tenía una galería abierta que sigue, con forma de "G", de dos metros y pico, columnas de madera, pisos rojos, baldosas y partes que unían los diferentes cuerpos, un recuerdo de infancia... La casa no tiene tanque, tiene un molino de doce metros, con un tanque troncocónico pintado todo de verde.

G.E. > ¿De qué color es la casa?

H.B. > De un arena clarito, con ese piso y con tejas de ese tono. Es curioso porque en el country el propietario te exige las tejas, a mí nadie me exigió las tejas, podría haber tenido techo plano. Fui yo el que se las puso. Y el piso no es de color liso por la limpieza, un liso siempre se ensucia. Las carpinterías y los perfiles son de aluminio. Si antes hubieran tenido aluminio, lo hubieran usado en vez de madera. No tenés que sacarlas cada tres años y pintar las carpinterías. En la cocina, la mesada más barata es de acero. Yo lo quería hacer como el piso, pero es cerámico y si se rompe, quién lo arregla después.

G.E. > Es interesante lo que planteás de conocer el lugar porque cuando vas a hacer la obra lo vas a ver en particular, pero ya tenés una vivencia importante de cómo es. Cuando hice la entrevista con Jujo Solsona, él decía que prefería ir al lugar sin tener idea de cómo era, pero con un esquema, con algo, casi con un proyecto. Práctica que compartía con Ernesto Katzsesteins. Y en el lugar, veían las particularidades.

H.B. > Puedo tener una idea de organización, de distribución de las cosas, de dimensiones, pero el lugar te dice mucho. Yo no creo que tenga que tomar todo tan a priori. Si tuviera un concurso para hacer el museo de El Cairo, no lo hago ni maniatado. Qué se yo cómo es El Cairo, si voy seis días, qué pasa, nada.

G.E. > Me dio la impresión de que en el caso de Jujo tenía que ver con la modernidad, como una posición tomada con convicción, como teoría.

H.B. > Pero te puede pasar como a Álvaro Siza en Rosario.

G.E. > Es como un equívoco.

H.B. > Aunque parezca vanidad, no me ha pasado a mí en Madrid.

G.E. > Ese es un caso muy particular porque ahí no conocías el lugar.

H.B. > Es cierto. El lugar era blanco, revocado. No modifiqué los planos. Tenía todas las cotas; la documentación sobre el lugar estaba clara.

G.E. > También es cierto que es distinto. No es ciudad pero es urbano.

H.B. > Sí, pero en esa época, era mucho más caro el revoque porque había que traerlo de Suiza que el ladrillo, para resistir el clima infernal de Madrid, el frío y el calor. Además en España había diez calidades de ladrillo. Este era un ladrillo mediano, ni los baratos ni

> los caros. Los sevillanos costaban casi el doble que éstos, pero éstos a su vez costaban el doble que los más baratos. Estando ahí pasé mucho tiempo haciendo el proyecto, traía cosas de acá pero la mayoría las hacía allá, y con gente del lugar. Llegué en invierno, pasé la primavera y el verano, mucho tiempo. Y por eso tomé la cubierta catalana en lugar del cobre absurdo que había propuesto. Hubiera sido un calefactor, no se podrían haber usado las logias. Venían a verme los representantes del cobre entonces un día me cansé y les pregunté "¿El cobre se usa para los cables por ser buen conductor? Entonces, ¿a este techo que le pasa?"

Y Javier Feduchi me dijo "fijate en la cubierta Catalana, bueno, tiene ochocientos años ¡está probada!"

G.E. > Como metodología de trabajo no es común, por lo menos no en nuestro medio.

H.B. > Pasa que en general aquí se cree que el revoque o el ladrillo visto no es una técnica. Pero te das cuenta de que es una técnica y tenés que conocerla. Tenés que averiguar más, buscar que se cumplan cosas, en aluminio, en acero, en lo que quieras. Pero si acá podés todavía hacer una losa, buena mampostería y buenos revoques o ladrillos, para qué vas a poner sistemas suecos sabiendo que si a un tipo se le cae una cucharita en un cuarto y se escucha tres cuartos más allá. Hacé un pared de quince y tenés un privacidad total, ellos porque no pueden, hacer esta casa les cuesta muchísimo. Pudiéndo hacerla así, toda la vida. Si querés un techo plano, tenés un techo plano; si querés un tejado, ponés las tejas; y si querés un techo de chapa con una inclinación mínima y que no lo veas, listo. Así que tenés soluciones. Lo que pasa es que el ladrillo, la mampostería, el hierro, me dicen cosas. No necesito estar pensando en una revista, en grandes cristales. Grandes cristales si quiero que se vea, de la medida que quiero que se vean. Pero no parto de la base abstracta de todo el frente de cristal. No tiene nada que ver con la vida de la gente que está adentro. No podés apoyar un mueble. Tenés que tener lugares muy grandes para tener distancia a los cristales, sino tenés las carpinterías próximas a la nariz. Pero son conceptos abstractos. Soy como doña Petrona, hacer comida sencilla pero muy buena.

G.E. > Las obras tuyas están en la Capital, en la provincia de Buenos Aires, en Madrid.

H.B. > Y Uruguay, Tandil, Mar del Plata.

G.E. > Te tentaste alguna vez de dejar La Pampa así, como era original.

H.B. > No podría porque no tenés todas las herbáceas que tenían. Los grandes pastizales, en una descripción de Hudson, cuando se mueven con el viento es como estar en el mar; no había un sólo árbol. No lo podrías recrear, además necesitarías una punta de hectárea para tener ese aspecto. Pensá que el monte con los Chañares llegaba hasta Quilmes y mas allá, el sembradío los destruyo, había por Entre Ríos; sobre el Paraná encontrás, en los bordes de los alambrados porque en el resto es sembradío. El resto era pastizal, alto.

G.E. > ¿Qué te parecería hacerlo si tuvieras la cantidad de hectáreas? ¿Sería un error?

H.B. > No, pensá en las talas que hay en la costa para el lado de Punta Indio, los cangrejales, ombúes, eso forma un Parque Nacional de mil hectáreas. Sería fantástico.

G.E. > ¿Y recrearlo en una obra? Bedel tiene la casa en el campo, y el parque es nada, La Pampa, con pasto y muy poquitos árboles que quedan.

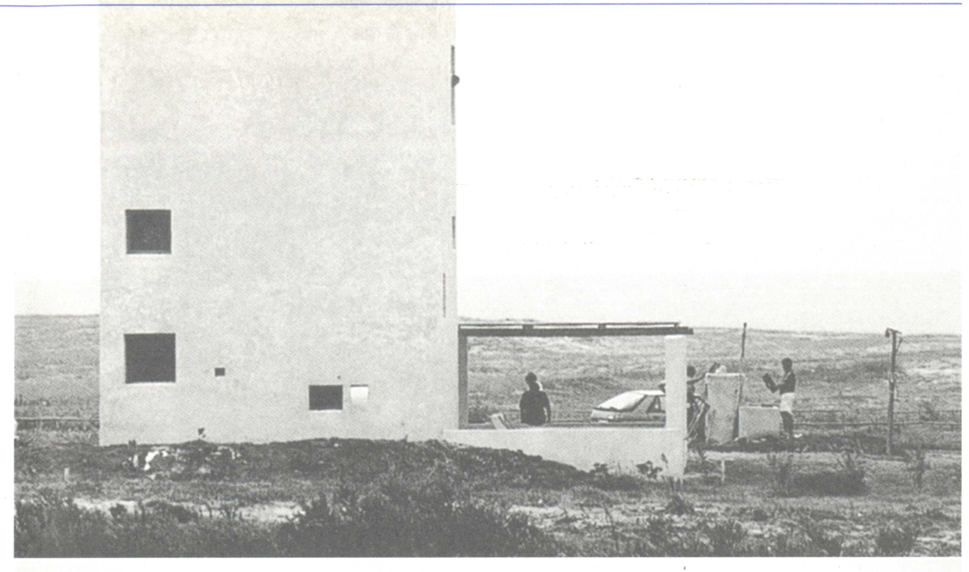
H.B. > Si fuera una gran extensión y no un espacio de cinco hectáreas que no deja de ser un jardín, lo haría, claro que sí.

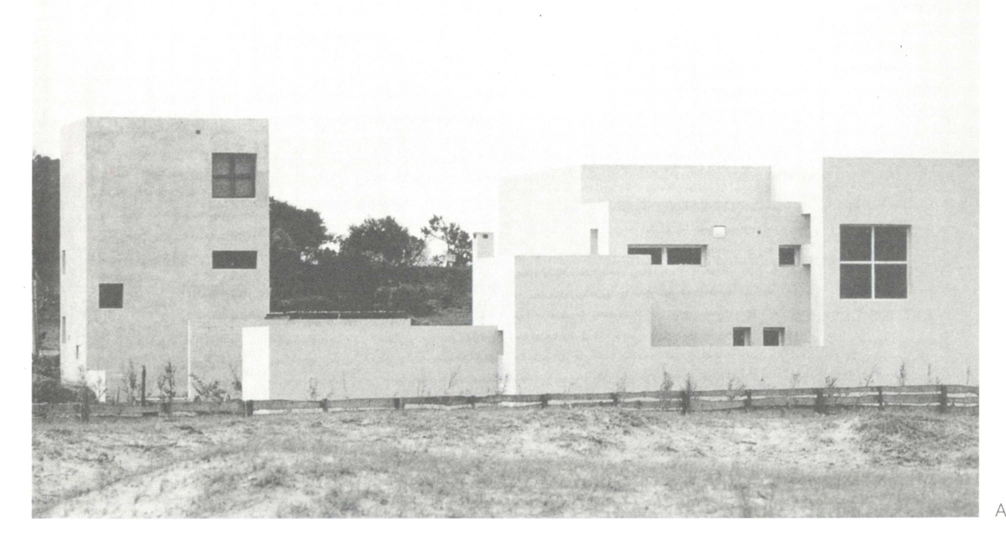
G.E. > Igual no está muy instalada la idea de que lo que es natural o lo que aparece como evolución de las especies se considere con una belleza propia, parece que es salvaje y feo.

H.B. > El gaucho no pensaba en ningún árbol, ni en ninguna planta, para nada. Posiblemente, ni pensaba. Que después viniera la oligarquía y la ganadería...

G.E. > O sea que tampoco modificó el medio.

H.B. > Sí, para protegerse del viento y hacer el casco en su estancia. Pero finalmente también, el eucalipto como árbol utilitario.





A

Después, los que ponían lo traían de algún lugar. Entonces, le da la parte provisoria y gringa. Te digo La Pampa húmeda, si vos vas a Laboulaye, a sesenta kilómetros, cerca de donde hicimos esa estancia, hace años, es plana, plana, no como Dolores, en Dolores vos tenés el horizonte cerca; en Laboulaye lo tenés abajo, como si estuvieras arriba de una pelota de tan plano. Cuando se levanta viento y tierra, no te das una idea lo que es. Si hay sol, es una maravilla. Todo es el mismo color; el suelo, la tierra que va en el aire y el sol como un huevo poyé, clarito ahí entre las nubes de polvo. Todo el mismo tono, el mismo color. Una maravilla, fantástico. Y ahí estuve muchísimas veces. Durante ocho meses, iba dos o tres veces por mes. Llevamos toda la madera de acá en camiones porque no hay nada. No pudimos poner nada autóctono.

G.E. > Cuando antes hablabas de Burle Marx y decías que acá no era posible ¿te referías al tipo de vegetación?

H.B. > Acá, en esta zona de La Pampa, lo que hablamos recién, que era todo pastizal.

G.E. > Burle Marx hace lo que hace a partir de plantas autóctonas.

H.B. > Bueno, mirá la cantidad de plantas que tienen ahí no más. Sería absurdo que un brasileño plantara un liquidambar.

G.E. > Pero acá se podría dar el caso, pero por la ausencia de plantas, podría haber un Thays que no hiciera lo que hace un Thays.

H.B. > Desde luego.

G.E. > ¿Y lo hay?

H.B. > No, que yo sepa no.

G.E. > ¿Cómo ves el presente y futuro?

H.B. > Yo te digo que me sorprendo, estoy indignado por lo que pasa. Pero al mismo tiempo, hay una cantidad de gente que está haciendo cine, teatro, exposiciones, que no se muere. Hay una cantidad de gente joven que está haciendo las cosas mucho mejor. Yo no se qué es lo que hice; lo que sé es que nunca di pelota a algo que saliera en una revista inglesa, japonesa o turca; nunca me puse a hacer ventanas triangulares porque estaban de moda o a pintar una medianera de verde oliva con puntitos rojo.

Es como te decía antes, como doña Petrona. Tanto como ese exterior y ese interior; la relación de ese "todo" que se arma. No quiere decir que tenés que poner un vidrio de pared a pared y que se te atraviese. Esa relación. Las aislaciones hidrófugas, térmicas, las calidades, las entradas de luz, de sol, son datos, tanto como la cantidad de dormitorios y los lugares donde guardar ropa. El tener que pensar en el lugar para dejar las toallas y los toallones me da aire, me encanta el tener que resolverlo. No ponerlo en algo ya hecho sino concebirlo como un todo. Las cosas de la cocina, de los baños, los placares. Para mí es estimulante, son detalles que me inspiran. ■



AUTORA > **MARTA MONTERO**

> La mayoría de sus proyectos, más de 2000, se realizaron en Brasil, lejos de los centros culturales europeos y norteamericanos.
> A eso se debe el desconocimiento público de su obra.
> Algunos de sus parques en Río de Janeiro tienen características de intervención urbana, por sus dimensiones y por la fuerte impronta que dejaron.

OPINIÓN

Marta Montero
Arquitecta FADU-UBA
Paisajista, de la Escuela Superior del Paisaje, Versailles, Francia

Roberto Burle Marx.

ARQUITECTURA VERSUS NATURALEZA >
Burle Marx innovó el arte del paisajismo del siglo xx, modelando los caminos para el jardín contemporáneo. Aunque la aplicación de la gráfica en sus planos surge como lo más relevante de su producción, su originalidad consistió en crear un método de trabajo único, y una estética "brasileña".

Cuando los colonizadores llegaron a América temían a la selva, a la que llamaban el Infierno Verde y la arrasaban para combatirla. Aún hoy los incendios son utilizados como arma defensiva. Burle Marx, que consideraba a la naturaleza como fuente de vida y confiaba en que no se destruye al árbol que se ama, llegó a la conclusión de que gran parte de la pulsión de destrucción proviene de la ignorancia y del miedo.

A los veinte años descubrió, en una exposición en Berlín, maravillosas plantas tropicales que nunca había visto antes, ya que en su país no eran apreciadas. Habían sido llevadas allí por los grandes naturalistas del siglo pasado. Su curiosidad lo llevó a investigar. La flora nativa del Brasil de más de 50.000 especies era todavía desconocida. Asistido por equipos de arquitectos, geógrafos, biólogos, salía entonces a recorrer la selva. Recolectaba semillas, hacía herbarios, juntaba plantines con la idea de multiplicarlos en la finca de 80 hectáreas que había comprado con ese objetivo. Llegó a coleccionar más de 3.000 especies diferentes. Muchas descubiertas por él, más de veinte, fueron bautizadas con su nombre por los botánicos que las clasificaron. Comenzó a utilizarlas en sus proyectos. Además de encontrar que eran las que mejor se adaptaban al lugar, su intención como artista era poner en evidencia la belleza de sus colores, sus formas exuberantes, los volúmenes insólitos. Despertó admiración en sus clientes. Y consiguió que los viveristas se interesaran en cultivar plantas autóctonas ya que el mercado comenzaba a pedirlas.

Para diseñar se inspiró en el paisaje que lo rodeaba, en su luz y en sus formas; incorporó elementos de la artesanía popular; rescató de su historia los aportes precolombinos, africanos y coloniales. Creó así un nuevo lenguaje y una nueva paleta vegetal. Demostró que un jardín ordenado, con expresión propia, es el mejor ámbito para lograr integrar los opuestos arquitectura-naturaleza.

A > Paseo de Copacabana, RJ, 1970. Foto de Ricardo De Vicq.

A



A > Fundación CAEMI, RJ, 1984. Foto de Rolando Paiva.

A



NOTA > 1 Roberto Burle Marx, Arte e Paisagem: conferencias escogidas, San Pablo, Nobel, 1987.

NOTA > 2 Conrad Hamerman, "The journal of decorative and propaganda arts", Brasil, Theme Issue, No. 21, 1995, Miami, EE.UU.

> Para él la función principal de un parque es la posibilidad de permitir el encuentro, escamoteado por la ciudad. El lugar en donde los hombres puedan entrar en contacto con plantas y animales, donde se recupere el tiempo real de las cosas en oposición a la velocidad ilusoria de la civilización industrial. "Un jardín es el contacto esencial del ser con la naturaleza, la justa proporción entre el pequeño mundo interior y la inmensidad del mundo exterior, para que el equilibrio sea restablecido y se alcance la felicidad".

Su ejemplo formó escuela, tanto en América como en Europa. Adquirió renombre después de haber construido el Paseo de Copacabana y las espectaculares áreas verdes de Brasilia, acompañando la urbanización de Lucio Costa y de Oscar Niemeyer, los que le valieron la Medalla de Oro de la Academia Francesa de Arquitectura, entre cientos de otros premios y reconocimientos mundiales.

Intercalaba su trabajo de paisajista con la pintura de caballete, y con la realización de dibujos, grabados y esculturas. Amaba el canto y amanecía entonando las arias de sus óperas preferidas con su hermosa voz de barítono, mientras recorría sus viveros. De carácter extrovertido, lleno de humor, gustaba invitar a sus amigos, intelectuales y artistas, a compartir la refinada cocina que él mismo preparaba.

Murió a los 84 años, trabajando incansablemente, con la jovialidad que lo caracterizó siempre, y su contagiosa alegría de vivir. Donó todos sus bienes al Estado, y la Fundación que lleva su nombre continúa hoy con su tarea de conservación y divulgación de la flora.

Roberto Burle Marx escribió gran cantidad de textos, muchos aún inéditos, entre ellos cartas, entrevistas y centenas de conferencias que dictó en distintos puntos del planeta en cualquiera de las seis lenguas que hablaba fluidamente.[1]

A través de los escritos se observa la evolución de su pensamiento en función de una experiencia profesional de más de sesenta años desde sus primeras coincidencias con los críticos de arte, como expresa en una conferencia de 1954, hasta la última y conmovedora entrevista concedida al arquitecto paisajista Conrad Hamerman poco antes de su muerte.[2]

En los 40 y en los 50, el paisajista adhería al filósofo Clarival Valladares quien afirmaba que entre el objeto-pintura y el objeto-jardín no había diferencias, salvo en el cambio de materiales y de herramientas. Más tarde llegó a la conclusión de que el arte de hacer jardines era una disciplina sumamente compleja, con sus propias características y con personalidad única. "El color en la naturaleza no puede tener el mismo valor que el color en la pintura. Depende de la luz del sol, de las nubes, de la lluvia, de las horas del día, de la luna y de todos los factores ambientales".

El paisajismo ya no sería entonces la mera aplicación de los fundamentos de la composición plástica, sino el reconocimiento de lo vivo como gran diferencia con las otras artes.

Para él, el jardín es evolutivo y efímero. La temporalidad es entonces, uno de los elementos más importantes, que tanto se manifiesta en la inestabilidad estacional como en los cambios de luces o en el crecimiento de los vegetales. Por otro lado, un parque se continúa en el paisaje, en situación opuesta a la del cuadro que está limitado por la tela y por el marco que la contiene. A veces en sus creaciones convergen la pintura, la escultura y la arquitectura. Disponía de estos objetos integrándolos globalmente al paisaje. Es así como estos murales, tapicerías, columnas, contenedores escultóricos de plantas fueron concebidos para lugares específicos, y no serían adaptables a otros sitios.

Para responder a quienes se interrogan acerca de qué lugar ocupa la ecología en sus trabajos de paisajista y de qué manera esta postura influye en sus diseños, bastan sus palabras: "la planta es el actor principal". Defensor incansable de políticas de conservación, alertaba sobre la deforestación creciente, denunciando la degradación de la vida y la destrucción de la naturaleza, pidiendo la creación de "reservas" en las distintas regiones fitogeográficas, las cuales revestirían un valor didáctico. "Es importante el rol que puede jugar un jardín al preservar especies que están destinadas a desaparecer".

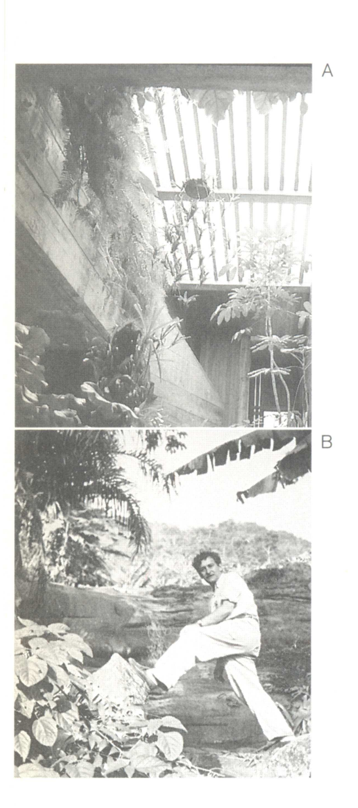


A > Fazenda Vargem Grande, SF, 1979. Foto de Rolando Paiva
B > Terraza del Banco Safra, SP, 1988. Foto de Haruyoshi Ono





A > Casa Celso Colombo, RJ, 1965. Foto de Rolando Paiva
B > Retrato de Roberto Burle Marx en su finca, 1950. Archivo
C > Edificio Xerox, RJ, 1980. Croquis por Roberto Burle Marx



A

B

Muchos opinan que Burle Marx subordinaba sus conocimientos del comportamiento de las plantas a sus objetivos plásticos, ya que gracias a su afinada comprensión del vegetal él podía aplicarlo sin equivocarse, respondiendo a su voluntad esteticista, con más éxito que muchos jardineros, pero creando estructuras rígidas, inertes, inamovibles. Quienes trabajaron con él aseguran que la naturaleza fue su mayor fuente de inspiración. Con minuciosa observación y admiración casi mística, con curiosidad y respeto por las características de ese mundo palpitante, fue aprendiendo a componer. No comprendía y hasta despreciaba los esfuerzos de algunos cultivadores por obtener cambios en las plantas mediante hibridaciones.

Esta fascinación apasionada es la que lo llevó a realizar los viajes de descubrimiento y "colecta", que le permitieron hasta el final enriquecer su colección de aráceas, bromeliáceas, musáceas, amarantáceas, velloziáceas, orquidáceas y otras.

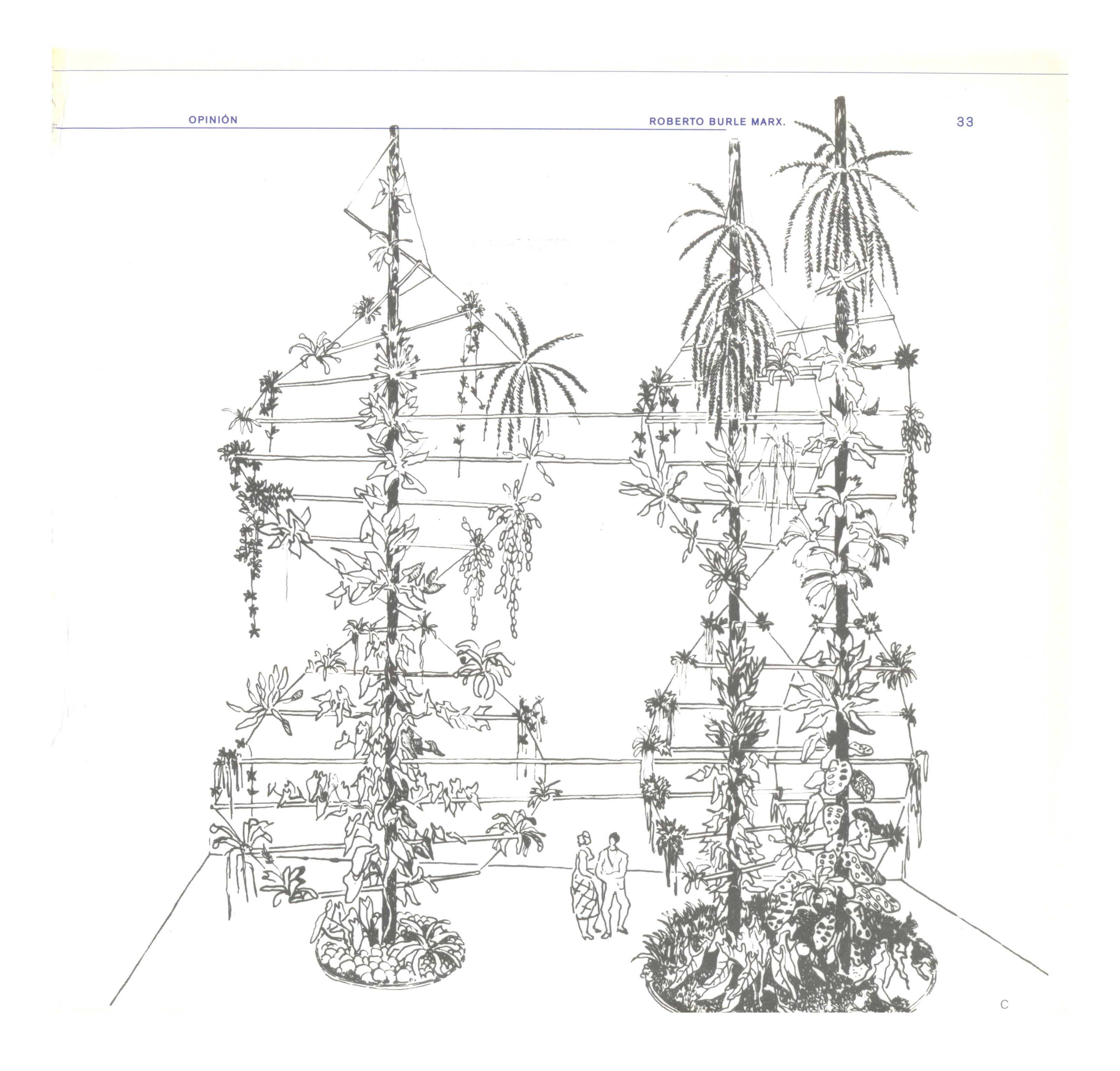
Si creemos en la reciprocidad y el intercambio de energías que se transmite entre los seres vivos, comprenderemos por qué de una magnífica palmera "Mascarena lagenicaules" existente en su jardín, hoy sólo queda su fuste en pie. Burle Marx la había plantado en los años 60 en la entrada de su propiedad. Estas plantas sólo florecen una única vez, luego fructifican y perecen. Le gustaba verla crecer, admirarla, dibujarla y preguntarse cómo sería esa única flor y cuándo la vería. Y bien, una semana después de su muerte, la palmera desplegó casi mágicamente, una maravillosa floración.

No hubo jardín más dinámico que el suyo. Era una constante caja de sorpresas, en perpetua transformación. A veces el artificio aparece en sus proyectos, como por ejemplo, el cambio del cauce de un arroyo para convertirlo en piscina junto a la casa, o la obtención de un claro en la selva para destacar visuales desde la misma. Sin embargo para el espectador es impensable que estos elementos no hayan existido siempre así.

Indudablemente sus viajes por el mundo influyeron en su creatividad. Comenzó a asociar plantas autóctonas a otras exóticas que originariamente vivían en ecosistemas compatibles. A estos conjuntos armónicos los denominó con ironía "asociaciones ecológicas artificiales". Estas asociaciones inéditas parecían ser la reproducción fiel de algún lugar de vegetación espontánea.

Trabajando en grandes áreas reconoció cuán compleja era la tarea y que se hacía, por lo tanto, imposible realizar estos proyectos aisladamente. "Solamente un equipo puede resolver todos sus aspectos biológicos, sociales, artísticos y técnicos".

Desde el diseño de mini-jardines, como lo eran sus arreglos florales y frutales, a los parques de grandes dimensiones como los del Zoobotánico de Brasilia, o el Parque de las Mangabeiras de 2.350.000 m² en Belo Horizonte, en todas sus realizaciones se registra la voluntad de sintetizar, para transmitir el máximo de contenido –una emoción, un desconcierto– y otorgarle mayor legibilidad a la solución elegida. "Un partido bien explícito marca la diferencia entre lo natural y lo artificial". ■


C

AUTORA > **ANDREA SALTZMAN**

OPINIÓN

Vínculos

Andrea Saltzman
Arquitecta, profesora titular de Diseño de Indumentaria y Textil. FADU–UBA

El paisaje es el espacio en donde se inserta el diseño. Es la forma previa al proyecto. El diseño establece una relación con el mismo; de tal modo se mimetiza, se destaca, o se opone, que crea un nuevo paisaje.

En el caso del diseño de indumentaria, se podría establecer que el paisaje del vestido es el cuerpo. Éste es la forma previa a partir de la cual se configura el diseño, destacando, ocultando o insinuando determinados rasgos de su geografía.

Mediante la tela, materia prima del diseño, se modifica la superficie a modo de una nueva epidermis al tiempo que se enmarca la anatomía con relaciones de proximidad o lejanía, modelando al cuerpo, configurando una nueva silueta.

La superficie es el territorio límite de una forma. Su condición es cubrir, envolver, establecer una relación entre lo que cubre y el mundo circundante.

La piel es la superficie del cuerpo. En el caso de un cuerpo vestido, la superficie es la tela. Todo el universo material se expresa mediante las características de la misma.

El mundo vegetal, animal, mineral, el mundo marino, el micro y el macro-cosmos, develan una infinidad de configuraciones morfológicas con leyes de composición propias. Este universo táctil y visual expresa la condición esencial de lo que recubre, mediante la temperatura, la dureza, la textura, el color, la forma y la composición.

La superficie expresa la identidad de los seres vivos, estableciendo relaciones de mimesis, a modo de camuflaje, o de oposición. Se manifiesta, aparenta, simula o se funde y desaparece.

El cuerpo humano ha representado uno de los primeros campos de manifestación artística. Desde las regiones polares al norte hasta Nueva Zelanda en el sur, las diferentes culturas primitivas hicieron uso del tatuaje y la pintura corporal. Darwin da cuenta de que esas diferentes culturas acostumbraban a colorearse la piel. Sin embargo, aun en climas rigurosos como el sur argentino, los hombres lograban la adaptación al medio casi sin vestimenta, como si el ornamento precediera a la necesidad de abrigo.

La pintura del cuerpo y el tatuaje se remontan al paleolítico. Esta forma de decoración tenía funciones mágicas y ornamentales al tiempo que describía rasgos característicos



A

VÍNCULOS

> de la identidad, como el grupo, jerarquía, oficio, mensajes de tipo sexual, etc.

"Distintos ejemplos de pinturas y tatuajes primitivos parecen auténticas prendas de vestir: los diseños geométricos y las decoraciones que embellecían y resaltaban ciertas partes del cuerpo conseguían transformar milagrosamente la piel humana en un tejido (la indumentaria inicial de estos pueblos primitivos recuerda explícitamente este tipo de decoración corporal). Cuanto más amplia era la superficie del cuerpo decorada, más se parecía la piel a una prenda de vestir y, como consecuencia, los individuos de las tribus daban la sensación de estar más vestidos que si llevaran trajes ceñidos." Nicola Squicciarino.

La superficie es un poderoso territorio de expresión. Una superficie cubierta pierde su situación de desnudo. La tela es una segunda piel que recubre califica y significa al cuerpo. Cambia la condición de lo que envuelve. Basta ver la obra del artista Christo con sus grandes envoltorios textiles que visten paisajes o edificios y brindan una nueva identidad al contenido.

El envoltorio del cuerpo se refiere a la silueta. Es ésta la línea de contorno del mismo. Si bien se expresa mediante una forma bidimensional, plantea una concepción espacial. Determina una nueva topografía, al tiempo que configura un espacio contenedor del cuerpo y una nueva relación entre el hombre y su medio.

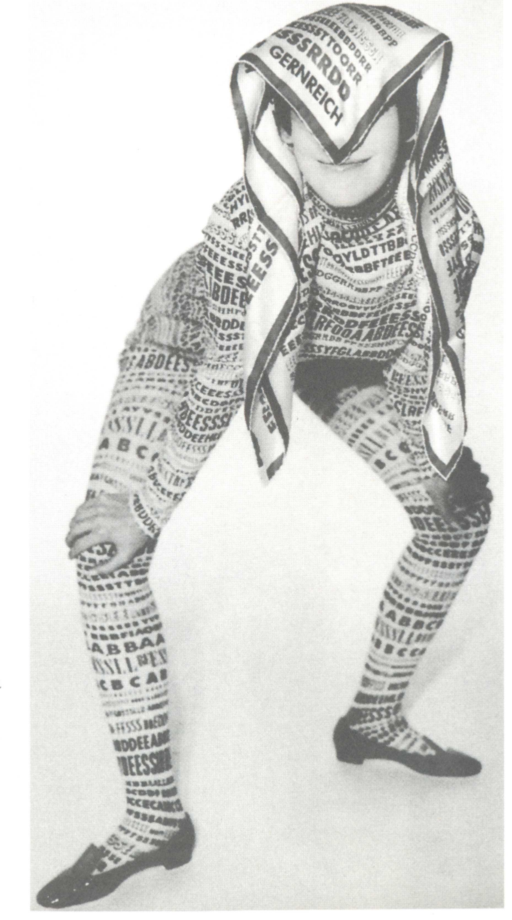
Mediante la vestimenta el cuerpo se modela determinando una nueva conformación morfológica. La silueta es la forma que construye el vestido en torno del cuerpo para establecer una vinculación con el mismo, y entre éste y el contexto.

Tiene la capacidad de ampliar o comprimir el espacio corporal. Está directamente ligada a los valores de una cultura, a partir de los cuales se construye el modelo de cuerpo, que da valor a determinados rasgos de su anatomía, promoviendo una actitud corporal, regulando la proximidad y el vínculo entre los individuos. Los cambios de silueta están ligados a cambios culturales, a la posibilidad de hacer y parecer de los individuos que conforman una sociedad, a los roles y las funciones a desempeñar dentro del modelo.

La silueta insinuante y rectangular de los años veinte, valorizó la libertad de movimiento propia de los tiempos del charlestón y surgió como una subversión al uso del corsé, alargando el talle que ancla en la cadera, los hombros y el cuello. Esta propuesta casi se opone a la sinuosa y entallada figura de los cincuenta que imponía una compostura asentada sobre el taco aguja. Los años ochenta exaltaron los rasgos atléticos de la figura femenina a partir de las grandes hombreras y la silueta anatómica.

Cada una de estas configuraciones morfológicas representan los ideales de una

A



A > año 1968
B > año 1865

época. El modo de concebir el cuerpo en función de los valores de una cultura. La manera de modificarlo está ligada a las transformaciones que se suscitan en una sociedad.

El vestido se articula entre el paisaje del cuerpo y el contexto. Tiene una doble lectura y espacialidad. Plantea una relación de interioridad y exterioridad de espacio privado y público. Como primera piel y primera casa, espacio de contención y presencia.

Las dos dimensiones de la tela se expresan hacia el cuerpo y hacia el exterior. De tal modo el concepto de superficie y silueta está inmerso en esta doble lectura. El vestido tiene dos caras, dos epidermis. Una cara oculta e íntima y otra calificadora frente al medio. Genera un espacio de contención, al tiempo que modifica las formas de la anatomía creando una nueva relación entre el cuerpo y el mundo circundante.

El mundo circundante es el escenario en donde transcurre la acción. En ese espacio el cuerpo es usuario y el contexto ideología, cultura y sociedad. Pero ese mundo también es paisaje. Tiene forma, clima, temperatura topografía, luz. Ese paisaje condiciona la vida de los individuos que lo habitan.

Qué distintas las relaciones humanas y el ánimo en climas fríos que cálidos. En las cercanías del mar que en la montaña. En un paisaje árido que en medio del bosque. No es sólo el paisaje natural, sino la combinación entre lo natural y lo construido entre la geografía, la arquitectura, los objetos y el vestido. Este mundo material condiciona el accionar del usuario, sus costumbres, su conducta, su vida cotidiana, su cultura, su pensamiento.

Ya Honore de Balzac reflexionaba sobre la relación entre hábitat y pensamiento. Sospechaba que Freud no hubiera arribado a las mismas teorías de haber vivido en un paisaje tropical; de haber usado ropa liviana y multicolor no hubiese percibido las mismas dificultades y planteos que con traje y con un clima riguroso de mayor introspección. Del mismo modo Umberto Eco, en su artículo "El pensamiento Lumbar", reflexiona sobre la relación entre pensamiento y hábito: "Exponiendo la dificultad de llevar a cabo su tarea al interponerse la presencia de unos pantalones vaqueros, ordinariamente conocidos como jeans presionando la zona lumbar de su anatomía. Imponiéndole una compostura".

Hasta que punto nuestra existencia está regida por las características de la escena. Esa escena es la relación entre el paisaje y la acción. Entre lo natural y lo construido que condiciona y describe nuestra conducta. En ella transcurre el habitar, que como manifiesta el arquitecto Doberti: "Es la relación entre las conformaciones espaciales y los comportamientos sociales".

Tanto el cuerpo como el contexto constituyen el paisaje del vestido. Ambos contextualizan al diseño dándole un sentido y una significación. Pero también la intervención del diseño incide en ambos paisajes, los modifica, dando lugar a nuevas formas, vínculos y conductas.

B



El hábito, es el primer espacio de habitar. A través del vestido se proyecta una relación entre el hombre y su medio. Esta conformación morfológica que carece de estructura propia y se conforma en torno del cuerpo incide directamente en la vida cotidiana, brinda la posibilidad de convalidar lo establecido o de replantear el modelo vigente. ■

AUTOR > **JORGE RAMOS**

> En el habitar pampeano, ha sido tan determinante el ambiente natural, que creemos que ha influido mucho en el pasado y en el presente.

OPINIÓN

Jorge Ramos
Arq. profesor adjunto e investigador del Instituto de Arte Americano.

La Pampa: el paisaje sin fin

1 > Intentaremos una lectura de un territorio tan peculiar, tan desmesurado y maravillosamente americano como La Pampa argentina, tratando de desentrañar las fuertes relaciones entre paisaje y cultura.

En el habitar pampeano, ha sido tan determinante el ambiente natural, que creemos que mucho ha influido en el pasado y en el presente en los modos de trasladarse, de asentarse, de apropiarse del espacio, de comportarse sus habitantes. Asimismo, debemos considerar las transformaciones producidas por el impacto modernizador, con sus nuevos modos económicos y su significativa introducción de objetos industriales concebidos y desarrollados en países centrales. La convivencia a veces conflictiva entre lo natural y lo construido, lo nuevo y lo viejo, lo local y lo transculturado, así como la sagaz incorporación de lo ajeno a través de cierta "plasticidad cultural", desembocó en un rico proceso de apropiación.

Esa fuerza del paisaje influyó notablemente también en la concepción del espacio y en la construcción de un pensar pampeano, que se fue enriqueciendo con los aportes inmigratorios, las transformaciones técnicas y las distintas experiencias del habitar.

En este sentido, es muy reveladora la experiencia del siglo pasado, donde la idea del paisaje se divide en dos visiones: a) la del pueblero, el porteño, los viajeros y científicos europeos, y b) la de la gente más arraigada a la tierra, como el indio, el gaucho y algunos literatos regionalistas. Mientras los primeros –con una visión menos penetrante– tienden a sustentar una teoría de la monotonía, impresionados y perplejos ante una vastedad infinita, igual, indiferenciada y aburrida; los segundos demuestran un finísimo desarrollo de su capacidad de percepción, diferenciando con precisión cada sitio, cada rastro, cada aroma, cada distancia, cada cambio climático, cada sonido o cada silencio. Mientras para los primeros todo era hostil o inédito, para los segundos todo era asimilación y consubstanciación con los elementos naturales, sabiendo tomar ventaja de todos ellos con gran destreza.

2 > A partir de la experiencia de habitar lo inmenso, se comienzan a percibir variaciones ambientales que dan cuenta de una región no tan isomorfa, homogénea y perfecta como parece. Sin embargo, no cabe du-



LA PAMPA: EL PAISAJE SIN FIN



> da de que el horizonte circular continuo es el accidente más fuerte del paisaje. Esto había sido apuntado por Ortega y Gasset cuando reflexionaba sobre la estructura y la vivencia del paisaje pampeano. Veía en la pampa una estructura compositiva poco común, dado que los primeros planos son casi inexistentes y toda la importancia se centra en los últimos, por ejemplo los "boscajes de la lejanía". Y nos decía que mientras "todo paisaje tiene primero y último término, La Pampa vive de su confín", agregando más adelante: "La Pampa se mira comenzando por su fin, por su órgano de promesas".

En cambio Sarmiento, quien pensaba que el mal argentino era la extensión, consideraba empobrecedora la visión única del horizonte. Así lo dejó sentado en Facundo cuando se preguntaba: "¿Qué impresión ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte y no ver nada?".

Esa afirmación de "no ver nada" es bastante discutible, pues en un paisaje mínimo pero vital y dinámico como el pampeano, el mismo horizonte desnudo es una experiencia cambiante, que varía durante el día en función de la posición del sol, de las polvaredas del viento pampero, de las tormentas, de las nubosidades.

Con la incorporación de los álamos de Lombardía primero, y los eucaliptos, acacias y otras especies más tarde, comienza la modificación del perfil plano, ya que las "islas" son más numerosas y se irán uniendo formando masas continuas. Al comenzar el siglo XX, con la adopción y el uso cada vez más frecuente del molino y el fraccionamiento con alambrados –y los consecuentes asentamientos productivos–, el perfil pampeano presenta una imagen de alto grado de identificación, constituyéndose en una nueva tradición. Hoy queda completado el paisaje, con el surgimiento durante los últimos treinta años, de las plantas de silos metálicos, que conforman junto a molinos y montes, la silueta actual del campo pampeano.

Finalmente cabría destacar que todas estas configuraciones naturales o culturales, armoniosamente vinculadas, se orientan claramente en un sentido dominante. Es así como pliegues, rastrilladas, charcos, juncales, pastos, techos de casas, alambrados, vías de ferrocarril, enfiladas de árboles, montes, líneas de sombra, estratos nubosos y golpes de luz, se acumularán todos en el sentido horizontal, conformando así el rasgo esencial del paisaje pampeano.

3 > Fuera de algunos pocos accidentes topográficos, como lomadas, cerrillos, arroyos, lagunas y pantanos, el suelo presenta una característica común: la cubierta continua de hierba, modificada a su vez durante el proceso histórico socio-productivo, y en consecuencia, la evolución de la pampa de los pastos entreverados (blandos, duros y pajas) a la pradera de los pastos blandos.

Esa presencia constante del loess y la hierba (como vegetación excluyente durante siglos) fue una de las características más peculiares del paisaje, de alto valor para el sistema del hábitat. Sabido es que los baqueanos "leían" el pasto y podían así orientarse o seguir un rastro. También por el olor de hierbas higrófilas arrastrado por el viento o la presencia de cierta especie y su sabor al mascarla, el pampeano supo encontrar agua dulce, tan esencial antes del descubrimiento de las napas subterráneas y la tecnología para su aprovechamiento. A falta de árboles o estacadas, se recurrió a sujetar los caballos a la propia hierba, atando las riendas a las cortaderas; y cuando había que pasar la noche a campo raso, se buscaba el trébol para tenderse a dormir. A su vez la tecnología básica de las primeras arquitecturas y de gran parte de la vivienda popular actual en el medio rural, se desarrollaron a partir del barro y la paja, como las técnicas del chorizo, adobe, tepes, tapia y enquinchado; y se recurrió, incluso, a fabricar postes y travesaños con haces de cardos. El bendito, por ejemplo, es un refugio cuya estructura es una bóveda de juncos. Y cuando se necesitó una buena brasa para el asado se recurrió a la más leñosa de las hierbas: el cardo seco.

Es así como la hierba operó como lecho, palenque, brújula, hidroscopio, material de construcción y combustible; a más de me-

dicamento, alimentación y bebida.

En cuanto a lo forestal, recién en 1805 se plantaron los primeros álamos de Lombardía por pioneros al sur del Salado y en 1858 los primeros eucaliptus globulus importados desde Australia por Sarmiento. El ombú, un arbusto de las costas del río Paraná, se diseminó en forma casual por las cercanías de Buenos Aires, y es raro encontrarlo en la pampa central. No obstante devino en estereotipo pampeano y pobló toda la iconografía de los siglos XVIII, XIX y XX.

4 > En el proceso de ocupación tuvo gran importancia la apropiación territorial de los ejércitos de línea en lucha contra los habitantes indígenas. Y acompañando a la conquista armada se fue instalando la inmigración dirigida. De 1880 a 1890 el poblamiento fue constante y de 1900 a 1915 creció explosivamente...y la mitad eran extranjeros.

Si por un lado fue evidente la apropiación de los elementos transculturados, por otro se observa cómo esos inmigrantes –de la ciudad o de Europa– se adaptaron a los códigos de costumbres, se impregnaron de lo pampeano, se identificaron con el espacio dilatado y silencioso.

Finalmente, elementos como el molino de viento norteamericano, el tanque australiano, la chapa de cinc, la arquitectura italianizante, el *sulky* inglés, el frontón de pelota vasca, la alpargata hispano-árabe, la ginebra holandesa o las plantas de silos metálicos, se incorporaron a la cultura pampeana a través de un proceso de apropiación, constituyéndose en bienes de una nueva tradición. Participarán todos ellos, en última instancia, de muchos de los atributos de la pampeanidad: lo despojado, lo austero, lo mínimo, lo pragmático, lo plano, lo cúbico.

5 > Con el tiempo, las nuevas estrategias productivas, la instalación de los frigoríficos, la transformación de zona pecuaria en agropecuaria, el desarrollo tecnológico, generaron nuevas tipologías en las arquitecturas y construcciones rurales, con fuertes improntas en las trazas y artefactos del nuevo paisaje cultural. La artillería industrial del "centro", con todos sus artificios, se fue incorporando y tomando posiciones en el espacio pampeano precedida de los cuatro heraldos del progreso: el Remington, el riel, el alambre y el molino. El Remington que consumó la conquista interna; el riel que reemplazó al resero y acercó el potrero a Europa; el alambre que expropió al gaucho; el molino que independizó de la lluvia y de los escasos cursos de agua superficial.

No obstante, este fuerte impacto modernizador fue absorbido por una cultura local y un espacio casi invencible, en el camino de una modernidad propia.

6 > No podemos dejar de mencionar un elemento de presencia constante, que indudablemente forma parte del paisaje cultural: el ganado. Cincuenta millones de vacunos hoy pueblan la extensa llanura pintando con motas oscuras la pradera verde. Podríamos decir con Ezequiel Martínez Estrada que "la vaca, siempre con su hocico en tierra y andando como quieta", es el más antiguo elemento cultural del espacio pampeano desde la conquista española.

7 > Quizás se resuman en la arquitectura habitacional muchas de las características propias, comunes al resto de las construcciones pampeanas. Una de las principales es su estrecha relación con el suelo donde está plantada, con su entorno inmediato y con la vastedad del paisaje circundante. Otra de las cuestiones a destacar es el predominio constante de los recursos autóctonos, inclusive después de la introducción de los elementos industriales importados. A esto hay que agregar la autoconstrucción como práctica generalizada y la ausencia de ornamento, que indican una actitud reservada hacia lo expresivo originada quizás en lo desamparado y despojado de ese medio ambiente, casi abstracto. El resultado es una arquitectura pobre, en la cual la carga simbólica reside en el impacto de lo ingenuo y lo pragmático.

Entre los tipos básicos, el más elemental fue el bendito (una "V" invertida como las manos al orar), usado para acampar. Se registran una serie de variantes, todas inspiradas en el gesto ancestral de arquear unas ramas para construirse un techo.

El tipo más difundido fue el rancho:



una sola habitación rectangular para descanso y guardado de implementos, con un fogón en el centro, sin chimenea. Anexa a la habitación tenía una pequeña galería (la ramada), que era una prolongación del alero, en la que se realizaban las tareas domésticas. Las reuniones sociales se hacían en los limpiones del patio, una explanada de tierra apisonada frente a la galería, barrida y regada permanentemente, limitada puntualmente por algunos árboles.

Partiendo del rancho, se fue desarrollando a lo largo del siglo XIX, con la introducción sucesiva y fragmentaria de nuevos materiales y técnicas propios del impacto modernizador, una vivienda que denominamos "casa pampeana". Las hay de varios tipos de planta, los partidos más comunes son el de habitaciones alineadas con galería corrida frontal y la planta en "U" con galería central. Los remates son rectos o escalonados y ocultan la línea inclinada del techo, para recomponer la figura cúbica y chata que reproduce el plano de La Pampa.

Otro tipo nuevo que apareció alrededor de 1880 fue una especie de trasplante del Renacimiento europeo: la casa italianizante. En rigor, fue un modelo urbano repetido hasta el cansancio que conformó buena parte de la arquitectura de los pueblos pampeanos y que llegó de manos de albañiles italianos durante la época de la inmigración masiva. Básicamente, consiste en la figura cúbica tradicional, con cierta imagen de fachada urbana, sin galería frontal, con una combinación de pilastras y cornisas tomadas de Scamozzi y Vignola.

8 > A manera de reflexión final, aspiramos a comprender, a través de las adecuaciones y alteraciones operadas sobre este territorio, las relaciones entre espacio natural, sociedad y espacio cultural, intentando así, descubrir las claves de la producción histórica del paisaje.

Versión corregida de un artículo publicado en la revista ARQ, N° 41, Santiago de Chile, abril de 1999. ■

Foto apertura Csaba Herke

AUTOR > **FRANCISCO S. M. CADAU**

> El autor de la nota es coautor con Manuel Gálvez, Fernando Giménez y Daniel Salama de la propuesta ganadora del Primer Premio del "Concurso Nacional de Ideas para la Recuperación Urbana, Ambiental y Ecológica del Área Ribereña de Vicente López." Concurso convocado por el Municipio de Vicente López en 1993 Esta área, de más de cinco km de costa y de un millón de metros cuadrados de superficie, se extiende desde la traza de la Av. General Paz, límite sur con la ciudad de Buenos Aires, hasta la calle Paraná, límite norte con San Isidro

OPINIÓN

Del lugar que es, va siendo, y podría ser

Francisco S. M. Cadau
Arquitecto, docente de Morfología.
Cátedra García Cano. FADU–UBA.

EXTRACTO DE LA MEMORIA DEL PRIMER PREMIO DEL CONCURSO > Los dos sectores que conforman el parque poseen características diferentes: la parte norte del proyecto tiene una vegetación más abigarrada, típica del Delta y la parte sur, presenta un clima metropolitano.

A pesar de que el Puerto de Olivos y sus adyacencias actúan como límite de estos sectores y que su presencia implica un corte, se ha hecho hincapié en una continuidad espacial que aprovecha, incluso, estos contrastes.

Se propone un espacio que pueda recorrerse de punta a punta, característica esencial en el concepto de parque costanero que se pretende.

La longitudinal norte-sur se conforma por franjas curvas, continuas: la protección de la costa, los senderos peatonales y de bicicletas, la amplitud del parque, un sendero de borde, estacionamientos, y una calle de circulación lenta con árboles, forman el telón de fondo del conjunto.

En la zona del Puerto de Olivos se concentra la mayoría de los restaurantes y comercios. De esta manera se evita la aparición de edificios que alteren la relación parque-ciudad-río.

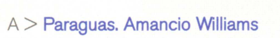
A lo largo de los senderos se ubican pequeños bares, kioscos, baños, etc.

Se da prioridad al diálogo para la recuperación de los terrenos y se rechaza la idea de rellenar.

Consideramos imprescindible mantener la continuidad hacia el norte hasta Tigre y hacia el sur hasta Costanera Sur, tomando el río como elemento unificador, ya que el sector propuesto es sólo una fracción de este gran espacio que debería ser en su totalidad público.

EXTRACTO DE LA CRÍTICA DEL JURADO DEL PRIMER PREMIO DEL CONCURSO > Este proyecto se caracteriza por una gran síntesis y por su factibilidad. Se puede apreciar una centralización portuaria, donde se dan los servicios, restaurantes, etc. que continúan los ya existentes en la zona del Puerto de Olivos. El resto es, en rigor, un gran parque costero y un Palermo sobre la costa.

La calle que liga todo el conjunto está alejada del borde del agua para permitir la mayor cantidad de verde posible. Esta calle no es una simple conexión entre dos puntos



A > Paraguas. Amancio Williams


A

> sino que, por el contrario, va tomando diferentes situaciones todo a lo largo, con estacionamientos puntuales que permiten un fácil uso del parque y de los servicios y bares. No menos importante es su conexión con la trama vehicular existente.

En resumen, está claro que la idea del proyecto se logra con una gran economía de medios e interpreta cabalmente el deseo de la comunidad de recuperar para el público, la costa y los espacios verdes.

CRONOLOGÍA > 1988, Jornadas de Estudio, Definiciones y Objetivos para el Proyecto de la Costa.

1993, Concurso Nacional de Ideas para la Recuperación Urbana, Ambiental y Ecológica del Área Ribereña de Vicente López, donde, sobre 118 propuestas presentadas, resulta ganador el proyecto de los Arquitectos Cadau-Gálvez-Giménez y Salama. La propuesta básicamente propone un amplio parque público de uso y recorrido irrestricto, y la recuperación de las áreas verdes existentes por sobre los rellenos sobre el río.

1995, el Municipio ejecuta obras sobre la costa, en el tramo comprendido entre las calles Roca y el límite sur del Centro Naval, sin contemplar la propuesta ganadora del concurso y sin la participación de sus autores. Estas obras nunca se modificaron de acuerdo con la propuesta original.

1996, el Municipio finalmente contrata a los arquitectos, reclamo legal mediante, para el desarrollo del Plan General de la Costa.

1996-98, la falta de compromiso y coraje del Municipio para enfrentarse a los intereses privados (el Municipio decide no gestionar la recuperación de áreas concedidas a clubes e instituciones), la escasa conciencia e idoneidad de los funcionarios para afrontar la complejidad de la tarea y la carencia absoluta de recursos conspiran permanentemente contra el desarrollo del proyecto.

1998-99, el Municipio solamente ejecuta, en parte y de forma incompleta, una pe-

A > Sector realizado con el proyecto original



queña porción de parque –en la zona comprendida entre las calles Roca y Melo–, basándose en la propuesta original. Por otra parte, a partir de la gestión de los arquitectos Cadau, Gálvez y Giménez se concreta la reconstrucción de las bóvedas de Amancio Williams en el sector de parque mencionado.

1999, se produce la desvinculación entre los arquitectos ganadores del concurso y el Municipio de Vicente López, motivada por las insalvables diferencias ideológicas entre las partes con relación al cumplimiento del proyecto original y por la absoluta falta de apoyo del Municipio para llevar adelante el proyecto.

2000-2003, el Municipio continúa la ejecución de obras desde la calle Melo hacia el sur, descartando la propuesta original y contradiciendo los lineamientos que el mismo Honorable Consejo Deliberante fijara a través de la ordenanza que da origen al concurso.

CÓMO A VECES GANAR SIGNIFICA PERDER > Los concursos de ideas se han convertido en un mecanismo de legitimación ante la sociedad de las decisiones unilaterales de los funcionarios.

El rasgo democrático y participativo que caracteriza la instancia de una competencia (asambleas de vecinos, aportes de asociaciones intermedias y la participación plural de los profesionales) queda sometido por



A > Relleno de la Costa

B > Apropiación de la E.S.M.A. en el Parque de los Niños

C > Desagüe hacia el río

D > Paisaje comercial en el paseo

> la manipulación que implican las condiciones legales del formato_ "Concurso de ideas" y sus cláusulas en "letra chica".

Expresiones como "no vinculante", "lineamientos generales" y otras, tienen por finalidad permitir la despersonalización de la autoría de las propuestas, restarles entidad, descalificarlas, reducirlas a meros lineamientos ambiguos factibles de interpretarse a antojo y conveniencia por estos personajes que, sin mérito alguno, se vuelven los protagonistas de la toma de decisiones técnicas para las cuales, generalmente, no están preparados.

Párrafo aparte merecen las asociaciones profesionales que parecieran conformarse con asegurar su ingreso al evento; exhiben su impotencia para exigir reglas claras que garanticen un marco de respeto de los derechos de los autores y, de lo que es más trascendente para la sociedad, de las características y cualidades de una buena propuesta.

De esta forma, la participación de los vecinos, la propuesta de los profesionales y la opinión del jurado se vuelven involuntariamente funcionales a un sistema engañoso y perverso.

Desde el concurso en 1993, el Municipio cuenta con terrenos propios de liberación inmediata y con otras áreas verdes factibles de recuperar a corto o mediano plazo, que presentaban concesiones vencidas.

Los concesionarios de estas áreas, clubes e instituciones privadas, adeudan gran parte de los correspondientes cánones, y continúan, sin embargo, usufructuando estos espacios verdes hasta la actualidad.

La decisión política de no recuperar, para todos los vecinos, estas áreas verdes existentes, dando prioridad a intereses sectoriales, crea la primera "necesidad" de ejecutar enormes rellenos y la consecuente "necesidad" de generar los recursos para financiarlos como condición imprescindible para la viabilidad de cualquier propuesta.

Sobre la base de este panorama falso, pero exhibido como una serie de "necesidades" lógicas, el Municipio considera inviable la propuesta ganadora del concurso que plantea la recuperación de las áreas verdes existentes volviendo innecesarios los rellenos y la proliferación indiscriminada de emprendimientos comerciales.

Paradójicamente, lo apuntado por el Municipio como la debilidad de la propuesta constituye su mayor fortaleza y el factor de su inmediata factibilidad.

Desde junio de 2003, en una franja paralela al río comprendida entre las calles Melo y Laprida, se encuentran en ejecución una serie de construcciones de carácter "permanente" y cierta envergadura, destinadas a comercios y gastronomía, que conforman una barrera a lo largo del parque.

Estas edificaciones, de dudosa necesidad y peor calidad, que nadie verifica, además de restar amplias superficies al parque, clausuran definitivamente la posibilidad de incorporar las áreas verdes que, con concesiones vencidas, continúan siendo usufructuadas por los clubes.

Vicente López es uno de los partidos con mayor déficit de espacios públicos en general y verdes en particular (presenta uno de los índices más bajos de metro cuadrado de espacio verde público por habitante).

Frente a esta realidad y ante la oportunidad inmejorable e irrepetible que el parque ribereño representa, la ampliación de sus áreas verdes resulta imprescindible. La distribución extendida de un complejo comercial-gastronómico de baja calidad multiplica las necesidades de infraestructura y disemina los efectos degradantes que estos programas implican.

Por otra parte, el sobredimensionamiento de estos servicios (evidenciado en la cantidad, tamaño y distribución de las edificaciones) desvirtúa la temática y necesidad primordial del concurso, un gran parque público sobre la costa del río. Este accionar resalta la falta de una planificación estratégica para la totalidad del área ribereña, al intervenir en cada fracción aisladamente sin conferirle un rol específico dentro del total.

Entendiendo el área en forma completa (considerando la total extensión del parque según el llamado a concurso) y atendiendo a las características particulares de cada uno de

DEL LUGAR QUE ES, VA SIENDO, Y PODRÍA SER

> sus sectores –sur, centro y norte–, habría que concentrar estos programas, en el área central portuaria de Olivos, que cuenta con mayor infraestructura vial y de servicios, liberando al parque de estas grandes construcciones y de los efectos negativos que estos programas producen.

Para terminar resulta relevante exponer algunas consideraciones referidas al tratamiento específico impuesto al área parquizada –entre las calles Melo y Laprida– y al alejamiento, hasta la antítesis, que este plantea respecto del proyecto original.

La marcada continuidad longitudinal del parque planteada en la propuesta original es reemplazada por la fragmentación transversal del verde en "canteros-parcela" que impiden la creación de un espacio a escala del paisaje del río y dificultan su recorrido en sentido paralelo al borde.

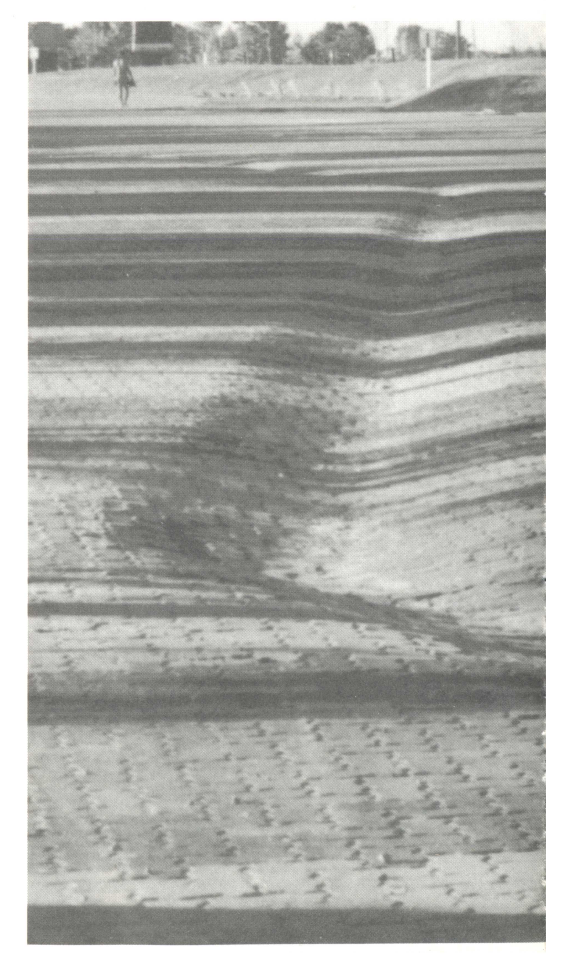
Los bordes curvos y fluidos que proponen perspectivas cambiantes dejan lugar a los límites y ángulos rectos que refuerzan las discontinuidades y enfatizan la fragmentación del conjunto.

En el proyecto ganador del concurso, la disposición de masas de árboles y la combinación de especies permiten la apertura o enmarcado de visuales y la creación de variedad en las condiciones y escalas de un parque continuo. Esto contrasta con la ausencia de forestación que presenta el paisaje árido y monótono.

El parque actual se caracteriza por una topografía fragmentada y amesetada que reduce y por momentos imposibilita las vistas hacia el río y que, por otra parte, se vuelve incapaz de poner en valor al paisaje.

Como contrapartida, el relieve continuo y ondulante de la propuesta original, caracterizado por las siluetas curvas y las oblicuas de las pendientes, alerta sobre la característica más pregnante del paisaje, la silenciosa horizontalidad del Río de la Plata.

Finalmente, considero que por su condición ribereña, la relación que el parque debe establecer con el paisaje del río, constituye un compromiso ineludible para la propuesta que debe manifestarse plenamente en su arquitectura. ■ FOTOS: CSABA HERKE





AUTORA > **MARTA ZATONYI**

> El paisaje es la mirada del hombre sobre una porción de su mundo –intacto o ya intervenido por otros– y la articulación de ella con su existencia. El paisaje es el gesto del hombre. En y desde la existencia que mira está germinalmente el futuro paisaje.

OPINIÓN

Marta Zatonyi
Profesora titular interina de la Cátedra de Estética / Arquitectura, DIS, DG, LYS / FADU–UBA.

Ese susurro de voz

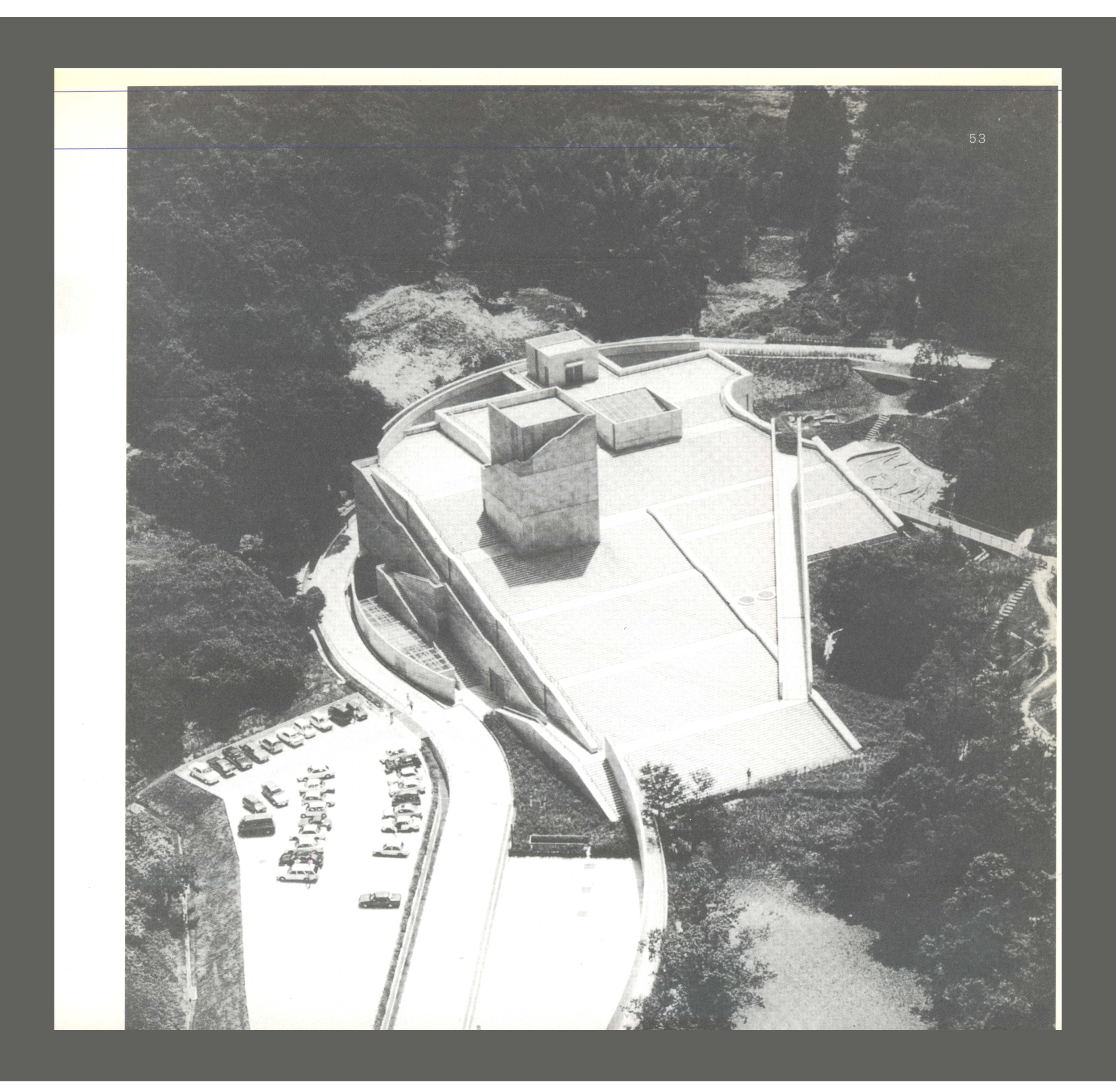
El Museo Histórico Chikatsu-Asuka de Tadao Ando. Japón, 1989/1993

"Cada emplazamiento posee su propio carácter físico y geográfico; al mismo tiempo, lleva grabados estratos de memoria. Yo siempre escucho ese susurro de voz de cada lugar concreto. Pienso en él globalmente, con todas sus fuerzas: en las características visibles y también en los recuerdos invisibles relacionados con la interacción entre un lugar y la humanidad. Y trato de integrar todo esto en el edificio que construyo, que transmitirá a las generaciones venideras." **TADAO ANDO**[1]

CUANDO IZANAGI E IZANAMI SE AMABAN >
Descendientes de las deidades celestiales o los *kami*[2] supremos, los hermanos Iazanagi (el Hombre Augusto) e Izanami (la Mujer Augusta) fueron la pareja primordial. Ellos gestaron la primera tierra sólida y las islas niponas, las montañas con sus árboles, los valles, los ríos y los lagos. De su amor nacieron la Diosa del Sol, el Dios de la Luna y el Dios de la Tormenta. Pero en uno de sus partos Izanami fallece. Izanagi no acepta la muerte de su amada esposa-hermana y baja a la Tierra de la Oscuridad o Yomi, llamada también Tierra de las Raíces o Tierra Profunda. Después de un dramático encuentro, Izanagi vuelve al mundo sin ella y genera el orden de las cosas humanas y naturales. De su hija, la Diosa del Sol, descenderá el linaje de los emperadores.

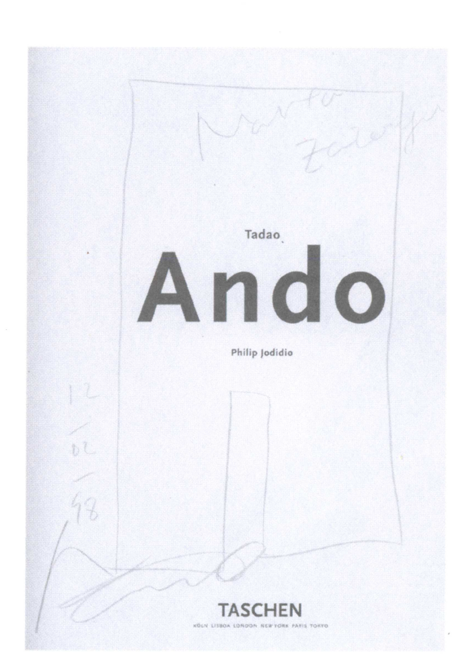
Este mito cosmogónico y cosmológico del shintoismo, religión original de Japón, habla también sobre la vida, la fertilidad y la muerte. El shinto, o Camino de los Dioses, se basa en un profundo respeto por los antepasados y, en relación con ello, establece un sistema de creencias que produjo las prácticas rituales y las construcciones funerarias. Los muertos se transforman en *kami*, de mayor o menor rango, y el espacio espiritual del mundo japonés hasta ahora se ve configurado por los millones de *kami*, de los antepasados venerados, de los poderes incontables que residen en los objetos o númenes inherentes a los fenómenos de la naturaleza, siempre presentes en las buenas o malas fuerzas. Sus interlocutores fueron los chamanes o sacerdotes del shinto; sus ritos se festejaban en templos o en parajes naturales.

En la fase protohistórica de Japón, concretamente entre los siglos III y VII d.C., se impone un sistema de entierro que



ESE SUSURRO DE VOZ

NOTA > 1 Curtis, William: *Una Conversación con Tadao Ando*, El Croquis, 1983-2000, Tadao Ando, Madrid, 2000
NOTA > 2 Hear, Lafcaido: Kokoro, Emecé Editores, Bs.As., 1945. Según la definición de este estudioso de la cultura japonesa, los *kami* son "las fuerzas latentes bajo todos los fenómenos".
NOTA > 3 Op. Cit.
NOTA > 4 Op. Cit.



> hoy conocemos como *kofun*, de planta circular, rectangular o una combinación de las dos que se parece a un ojo de cerradura. Esta curiosa forma tiene su máxima expresión en las tumbas halladas en la hermosa y fértil región de Kiani (Osaka-Nara-Kioto) y se destaca entre ellos el conocido como Nintoku, de una longitud de 500 metros, y de 35 de ancho; se rodea de tres fosos y se extiende sobre una superficie de 32 hectáreas. Bajo su talud, formado por un gigantesco volumen de tierra, se encuentran las cámaras de los muertos con sus ricos ajuares funerarios. Desde hace más de quince siglos los *kami* de los antepasados presencian el infinito movimiento de los tiempos, pues "Un paisaje puede seguir vivo en la memoria de la gente. Los paisajes pueden ser una especie de mito"[3].

LA INVISIBLE PRESENCIA DEL ORDEN >
"(...)la arquitectura, que, al final, es la invisible presencia del orden" **TADAO ANDO**[4].

Tadao Ando (1941), figura paradigmática de la arquitectura japonesa de nuestros tiempos, representa una voluntad de ser fiel a la memoria propia del contexto y, a su vez, responder a las condiciones existentes del mundo del presente. Algunos lo consideran parte del regionalismo crítico, otros del minimalismo. Heredero del modernismo más noble y más valioso, profundamente shintoista, logra simbolizar a un Japón que pertenece a la franja económica e industrialmente más avanzada del mundo sin negar u olvidar sus raíces históricas.

Pero, a pesar de su pureza lingüística, la obra de Ando, nos empuja a una profunda complejidad. Su "hospitalidad" –sorprendente idea del historiador Jaime Yatsuka– nos ayuda a penetrar en ella. "La hospitalidad es un propósito que sólo se hace posible cuando una relación –o un distanciamiento– con 'el otro' se expresa de una manera concreta"[5]

NOTA > 5 Jaime Yatsuka: *El espíritu de la hospitalidad, la evolución de Tadao Ando*; El Croquis 58, Madrid, 1993

NOTA > 6 Poesía japonesa, de 17 sílabas, existente a partir del siglo XV

NOTA > 7 Nishitani, Keiji: *La religión y la nada*; Ediciones Siruela, Madrid, 1999

Para construir según este principio, 'el otro' tiene que ser un permanente presente, y el espacio debe abrirse a toda esta infinita y siempre renovada otredad. La voluminosa producción de Ando da fe de ello, como quien sabe que sin este otro, sin el otro, no se puede diseñar; pero, a este otro hay que construirlo, es el mérito de quien puede detectarlo. Diseña para el entorno urbano como para áreas naturales, para lo público y para lo privado, para comitentes de alta posibilidad económica como para los de bajos recursos. Para gente mayor como para niños, dialoga con el pasado como con el futuro. Es capaz de crear espacios mágicos para una vivienda a partir de un pequeñísimo lote pero maneja magistralmente grandes emplazamientos para tipologías de suma complejidad. Representa y causa lo sagrado tanto como lo profano, sus espacios religiosos logran la espiritualidad tanto en sus obras para las religiones orientales como para las de Occidente. En todos estos lugares, dentro y fuera de ellos, los *kamis* están tan naturalmente presentes como la alta tecnología.

La belleza del paisaje japonés, sin embargo, tiene como trasfondo la falta de abundancia de los recursos naturales. No es el único país en el mundo con esta carencia, pero ninguna civilización logró trocar la pobreza en este grado de belleza. Ningún idioma en el mundo tiene palabra para el concepto de embellecimiento de los bajos recursos: *wabi*, del cual nace la teoría de *wabi-sabi*. En este panorama todos los componentes, los llenos y vacíos, las presencias y las ausencias tienen su profundo significado: desde los jardines zen de piedra hasta los *haiku*[6], desde los austeros tejidos hasta el palacio imperial se impregnan de esta austeridad delicada y, a su vez, voluptuosa. Por eso, para ilustrar el minimalismo, se toma frecuentemente el ejemplo del arte japonés. Y si bien hay otras formas de expresión, también es verdad que lo profundamente propio de la cosmovisión japonesa es esta capacidad de expresar lo esencial de las cosas, lo esencial de los fenómenos y lo esencial de la existencia humana.

Allí reside "la hospitalidad" de Ando: puede abrirse a lo esencial. Pero no desde lo platónico occidental de la negación de la diversidad y la búsqueda imposible de una y única idea, supuestamente perfecta. Este arquitecto nipón se ofrece para albergar la esencia humana que oscila entre la vida y la muerte, entre el hacer y el ser, entre lo sagrado y lo profano. El encuentro dramático –en japonés *ma*–, o directamente violento de estos contrapuntos antagónicos pero complementarios, tan constitutivamente presentes en sus obras, forma el núcleo de su diseño, y está en cada obra, en general, también en cada detalle, expresando "la invisible presencia del orden". El *ma* también es el orden invisible de la existencia humana, donde la muerte es parte de la vida.

EL PAISAJE DEL DESTINO >

"La pregunta que pregunta por la realidad misma para que sea real debe convertirse en algo que pertenezca a la realidad"

KEIJI NISHITANI[7]

El paisaje no es la naturaleza. El paisaje es la mirada del hombre sobre una porción de su mundo –intacto o ya intervenido por otros– y la articulación de ella con su existencia. El paisaje es el gesto del hombre. En y desde la existencia que mira está, germinalmente, el futuro paisaje. El concepto del filósofo de la Escuela de Kioto, Nichitani (1900-1990), nos lleva a complementar esta idea, proyectándolo a la cuestión del paisaje. La particularidad de la rigurosa pero bella naturaleza del archipiélago japonés ha sido mirada por el hombre que decidió existir, vivir y crear en aquella realidad, provocar allí su realidad.

En Kinai la naturaleza es más benévola que en la mayor parte del país. Tiene tierras fértiles y las cuatro estaciones traen, cada una a su manera, su bendición: la primavera los árboles en flor, el verano la verde euforia, el otoño el resplandor de despedida. Pero, tal vez el invierno es la verdadera esencia de aquel universo: la muerte irremediable anuncia una inefable inmediatez de la resurrección de la vida. Aquel "susurro de voz" que resuena en aquellos parajes, sobre las tierras marrones o amarillentas, bajo una temblorosa luz del sol envuelta en las tenues brumas

NOTA > 8 Pequeña joya arquitectónica de Ando, cuya versión muy parecida, el Espacio de Meditación, se encuentra en la Unesco, París. En ambas obras, la entrada de la luz sucede en forma cenital: en la de París a través de una raja circular, formada entre el muro cilíndrico y el techo suspendido, de forma circular y plana, mientras en Chikatsu-Asuka por un círculo central abierto a la luz, en el medio del techo plano.

NOTA > 9 Entrevista televisiva, en el canal estatal de Japón, 2001

> invernales musita algo sin cesar sobre los infinitos campos del tiempo y espacio y sobre lo finito del destino humano.

Esta región es donde se concentró el inicio de la historia antigua de Japón. Testimoniada por más de doscientos *kofun* y cuatro tumbas imperiales. El Museo Histórico de Chikatsu-Asuka tiene dos destinos fundamentales: investigar y exponer la cultura *kofun* y, a su vez, integrarse como espacio vital, geográfico e histórico, en este territorio de memoria funeraria.

Al llegar a la zona arqueológica de Chikatsu-Asuka, el paisaje se abre a la mirada. Pasamos por una torre cilíndrica[8] donde podemos iniciarnos en un mundo mágico, quizás adquiriendo imagen de la metafísica cuyo límite se traza por la cultura. Luego, ya afuera y desde lejos –como para abarcar con la vista aquel panorama, entre suaves colinas y pequeños valles de poca profundidad– vemos la obra de Ando: el Museo Histórico de Chikatsu-Asuka.

Como una tenue pendiente, la cinta del camino al acercarse al museo propiamente dicho, se ensancha para ofrecerse como lugar de estacionamiento. Así el presente nos lleva al túmulo construido hoy para la sucesión de tiempos pasados.

Al formar parte orgánica de la morfología natural, el museo se desarrolla tectónicamente como una enorme ladera-plaza escalonada y se convierte, así, en un *kofun*-museo. Allí sentimos la frase de Ando: “No creo que la arquitectura tenga que hablar demasiado. Si no debe permanecer silenciosa y dejar que la naturaleza guiada por la luz y el viento hable.”[9] Allí susurra esta voz desde y sobre los estratos de la historia, sobre otras humanidades.

Hospedados en esta plaza-escalinata, suprahistórica, universal, pero esencialmente humana, vemos toda el área, acompasada por un pequeño lago y bosques. Una torre de sección cuadricular, recorrida por una escalera cubierta por muro forma uno de los dos ejes verticales del conjunto, como una columna vertebral pero con el anhelo de ascenso hacia los cielos; la otra, más baja, se abre para la luz y penetra, a su vez, hasta el fondo del edificio mismo. Entre ambas se metaforiza la unión de los oscuros mundos del *Yomi* y la inmensidad luminosa, como metáfora del destino humano, como el recorrido de Izanagi en su infructuosa búsqueda por su amada y su renacimiento al mundo por crear.

Se entra en el edificio por la planta baja y desde allí descendemos en las profundidades de los tiempos iniciales. Allí los *kami* se visualizan por infinitos objetos, rituales o cotidianos, pero siempre provenientes de los *kofun*.

En el último nivel subterráneo el visitante se impregna con el denso peso del pasado, es atravesado por lo inexorable, percibe la grave esencia de un *kofun*. No obstante, el *ma* se metaforiza a través de la tensión que se da entre la penumbra y la luz que se filtra desde la torre. Se hace tangible el *ma*, como la dramática realidad de lo inexorable y como una eterna promesa de un sentido de vida creado por el hombre.

En la salida del museo, otra vez nos envuelve el mundo del presente. El paisaje ya no es lo mismo. Aprendimos sobre nuestra propia realidad, sobre la vida, sobre la muerte, pero también sobre lo posible, sobre la invisible presencia de un orden. En el visitante se grabó el indeleble susurro de la voz de este paisaje del destino humano. ■



> Antes del período sonoro, el cine de Buenos Aires empieza a ser una industria. Al estilo del neorrealismo italiano, y favorecido progresivamente por la aparición de equipos de filmación más livianos, el cine de los 50 y 60 fue saliendo del interior de los estudios y volvió a la calle y al aire libre.

OPINIÓN

Alberto Boselli
Arquitecto FADU-UBA
Prof. Filosofía- USAL
Investigador I. A. A. FADU-UBA

Graciela Raponi
Arquitecta FADU-UBA
Investigadora I. A. A.
Coordinadora Centro Audiovisual FADU-UBA

Locaciones en la poética del cine

> Los contextos locales, la memoria y el imaginario de las ciudades, son la materia prima básica de la construcción de la mirada, a la que el cine contribuye desde hace cien años. Siempre hay un escenario ligado a cada acontecer.

CIUDAD Y PAISAJE EN EL CINE > Para no pocos autores de cine la locación no es mero telón de fondo sino clave singular de su poética. Pero tanto el cine de autor como vertientes más comerciales del cine-industria han contribuido al fenómeno de las ciudades cinematográficas y de los lugares cinematográficos: existe una París cinematográfica, una Nueva York cinematográfica, una Londres cinematográfica, así como un Amazonas y una Patagonia cinematográfica. Sitios imaginarios, ya que millones de espectadores los han vivido intensamente sin nunca haberlos pisado. El turista que transita por la Fontana di Trevi, si vio *La dolce vita* de Fellini, guarda en su memoria una Fontana quizá de mayor densidad existencial que la ofrecida en el *tour*. Marcello Mastroianni genera en nuestra memoria un lugar indeleble al entrar en la fuente fascinado por Anita Eckberg en una noche romana de los 50. Si además vimos *Nos habíamos amado tanto* de Scola, volvemos a transitar el sitio en los 70, reviviendo cine dentro del cine, aquella misma noche, ya que su protagonista conductor de una ambulancia, se detiene para ver a Marcello Mastroianni y a Fellini interpretándose a sí mismos, filmando la secuencia de la fuente. El puente ferroviario entre Santa Fe y Santo Tomé, con los chicos gritando "Tire die!" , filmados por Birri hace cuarenta años, también ha revivido más recientemente, en *Camino a Santa Fe* de Gustavo Postiglione.

La Nueva York de Woody Allen, o las escalinatas de Odessa de *El acorazado Potenkin* de Einsenstein o el *Amazonas* de Herzog[1], son construcción de paisajes y sitios imaginarios para ese sinfín de espectadores que acaso nunca vayamos ni al Amazonas, ni a Odessa, ni a Nueva York. Pero hay un carácter inherente a esas creaciones ficcionales que se origina en las reales calles de Manhattan y en los meandros y afluentes reales del Amazonas adonde fueron rodadas.

Los turistas cinéfilos recorren desde el 2002 los sitios de París donde se filmó *Amélie* de Jean-Pierre Jeunet, y desde mucho antes el *Vértigo tour* de San Francisco

por las locaciones elegidas por Alfred Hitchcock para su obra maestra.

El paisaje de la costa patagónica entre Puerto Deseado y San Julián es el protagonista constante de *Historias mínimas*, la última película de Carlos Sorín que está recorriendo las pantallas del mundo. Estas historias interpretadas en algunos casos por reales lugareños hallados en esos parajes, son mínimas pero incluidas en un máximum, la historia de "larga duración" como diría Braudel, la geografía de la región.

En *La sonámbula*[2] de Fernando Spiner, los personajes parecen estar extraviados en un tiempo futuro –año 2010– rememorando un segundo centenario de la Revolución de Mayo, pero olvidados de quiénes son. Sin embargo, la recuperación del tiempo perdido es un viaje hacia un lugar, a cierto pueblo en el sur de la provincia. Huyen de una Buenos Aires donde, como suele ocurrirle a las metrópolis de la ciencia ficción, las perversidades del futuro no son otras que las de la presente realidad en clave "bizarra".

PAISAJES DE BUENOS AIRES EN EL CINE

> Hay una Buenos Aires cinematográfica.[3] En su construcción imaginaria colabora el cine argentino desde sus comienzos. En la primera década del siglo, los porteños de clase alta se dejaban filmar los domingos a la salida de misa, para irse a ver por la tarde en la mágica pantalla. Ciertos salones de té ofrecían ese servicio a la autocomplacencia de espiase en el propio mundo. En cambio, el documental de Max Glucksman muestra los barriales de Lanús donde se hunden hasta las verijas los matungos que tiran el tranvía. Allí registra el naciente suburbio de *Lanús Oeste*, donde el espectáculo es la imagen de cientos de niños hambrientos en busca del plato de sopa que les traen chaplinescas damas de beneficencia venidas desde el centro.

En el primer largometraje argentino de éxito de público y taquilla, *Nobleza gaucha* (1915) de Martínez, Gunche y Cairo, el gaucho y el gringo llegan desde el campo a una estación Constitución poblada de involuntarios extras, curiosos e indóciles. Los marea el tráfico de Avenida de Mayo, contemplan con cierta frialdad el flamante palacio del Congreso desde el podio del monumento a los Dos Congresos, pero se dejan seducir por la candorosa modernidad de un viaje en tranvía, olvidando por un rato que su cometido en la gran ciudad es el rescate de la novia secuestrada por el estanciero canalla; y olvidando por un momento que la ciudad es el territorio enemigo.

La Buenos Aires cinematográfica en el período mudo es registrada por los excelentes documentales de Federico Valle, la mayoría perdidos lamentablemente, y por las ficciones de Ferreyra como *Perdón viejita* que transita el barrio ferroviario de Barracas, *Puente Alsina* con la construcción del puente real como elemento dramático de la película. El viejo Puente de la Boca y sus alrededores es un tropo de cien películas argentinas.

Antes del período sonoro, el cine de Buenos Aires empieza a ser una industria. A ejemplo del neorrealismo italiano, y favorecido progresivamente por la aparición de equipos de filmación más livianos, el cine de los 50 y 60 fue saliendo del interior de los estudios y volvió a la calle y al aire libre, como el primer cine mudo que lo hacía por carecer de tecnología de iluminación. El cine de los grandes estudios, de los años 20 a los 50, siempre reservó algún lugar a la locación, generalmente como fugaz ambientación inicial de ciertas secuencias,

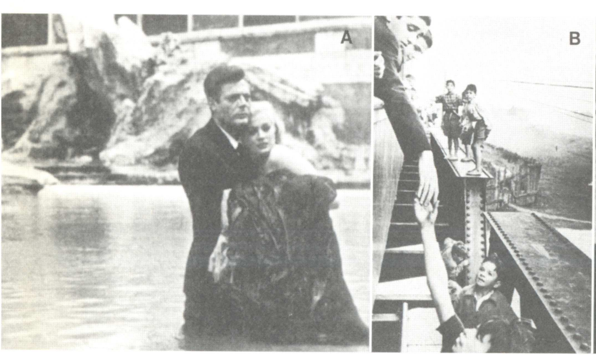
NOTA > 1 Werner Herzog rodó en el Amazonas *Aguirre la ira de Dios* y *Fitzcarraldo* y padeció con su equipo peripecias similares a las de sus héroes de ficción.
NOTA > 2 *La Sonámbula*, 1998. Film nacional del genero ciencia-ficción.
NOTA > 3 Jorge Abel Martín y Andrés Insaurralde recopilaron una "Filmografía esencial" con cientos de títulos filmados hasta 1979, en el catálogo publicado por el Museo del Cine para el ciclo Buenos Aires en el Cine. MCBA, 1980.
NOTA > 4 Revista Mediápolis, Nro. 4. XI/97, pág. 16. Reportaje de Sara Fried a E. Milewicz.

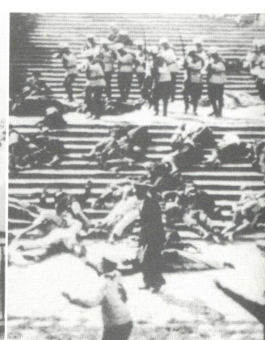
> entre las cuales se pueden encontrar, sin embargo, algunas perlas.

La *Casa del ángel* del barrio de Belgrano fue demolida, pero Torre Nilsson la eterniza en su película de 1956. Una Buenos Aires dolorosa pero querible y con mejor calidad de vida que la actual, pervive en el cine de David J. Kohon (*Tres veces Ana*, *Breve cielo*, *Prisioneros de una noche*), la calle y el zaguán de la casa de *Circe* de Manuel Antín en los alrededores de Plaza Güemes son algunos ejemplos del imaginario de Buenos Aires rescatado por el cine. Una de las imágenes más logradas de *Tango feroz* registra a los protagonistas filmándose a sí mismos en el espigón de Costanera Norte con el perfil de la ciudad como horizonte; y la secuencia en los techos del Colón es de impactante eficacia. Agresti con *Buenos Aires viceversa* y Bruno Stagnaro con *Pizza, birra y faso* que se inicia a los pies del Obelisco, son algunos ejemplo más recientes de esta relectura cinematográfica de lugares reales, en la construcción de la ciudad imaginaria y no por eso menos real. Hoy el soporte fílmico y el video compiten en atrapar en sitios reales mil paisajes imaginarios que desandan el camino de la aldea global a la aldea local.

POÉTICA CINEMATOGRÁFICA DEL LUGAR

> Existe la locación cinematográfica como apoyo en función de un lugar de ficción. Para eso están los *location managers*. Existe incluso un cine que por voluntad estética se sirve sólo de escenografía y no sale del set, o elabora ciber-lugares virtuales dentro de la computadora, etc. Todo vale. Pero además existe un cine de lugares singulares, en los cuales la película gesta algo que sólo surge de ese paisaje singular. "Para mí era indisoluble del proyecto" nos dice Eduardo Milewicz refiriéndose al paisaje de La Angostura en donde filmó *La vida según Muriel*. "Los paisajes son senti-





A . Marcelo Mastroiani y Anita Ekberg en la Fontana di Trevi escena de *La Dolce Vita* (1990) de Federico Fellini
B . Escena de *Tire dié*, 1958, cortometraje de Fernando Birri. Puente
C . Diane Keaton y Woody Allen, director y protagonista, en *Manhattan* (1979)

NOTA > 5 Bachelard, Gastón, *La Poética del Espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

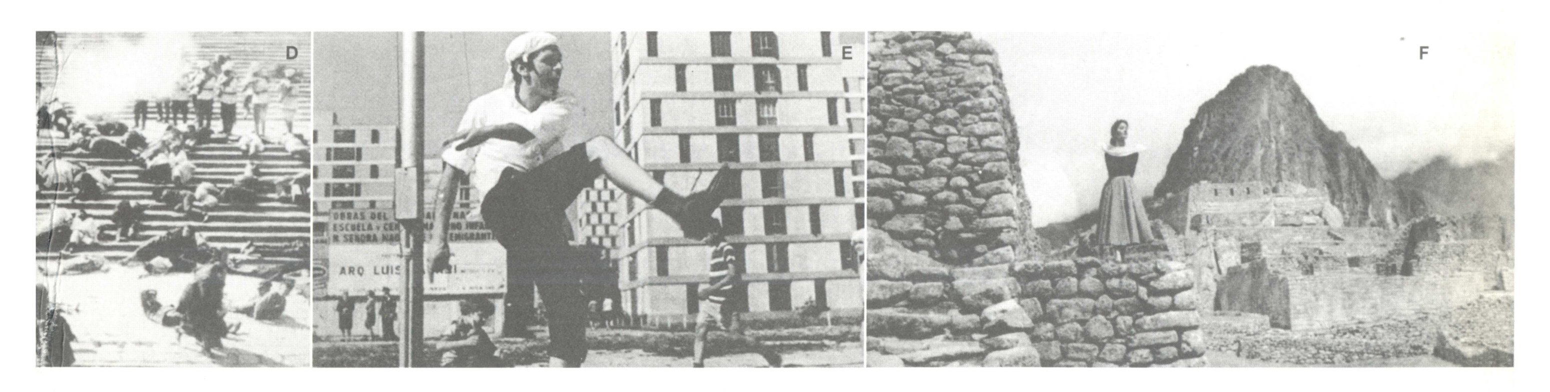
NOTA > 6 Trachana, Angelique, "Estrategias Metropolitanas", Revista Astrágalo, Madrid, marzo 1995.

mientos... para mí hacer cine es realmente transitar una aventura... En ese sentido el viaje al sur... yo creo que da un plus".[4]

Para hacer *Happy together*, Wong Kar Wai y su equipo se vinieron desde las antípodas del mundo a transitar el recorrido del colectivo 29 hacia la Boca, para detenerse en precisas e inexorables esquinas de la calle Bolívar, bares de San Telmo y hoteluchos de la Boca. El sonido de Buenos Aires y el color de sus baldosas no son un fondo escénico, son la película en un todo con las demás criaturas que la pueblan. Algunas postales y sonidos de otros sitios de una Argentina turística, juegan como contrapunto del patético drama intimista que se narra.

No hay memoria posible sin una geografía concreta en la que acontezca la peripecia. Porque, como piensa Bachelard, "En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en el papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere suspender el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso".[5]

PARÍS Y PUENTE ALSINA > Ciudades de fama universal, "grandiosos pagos" –París, Venecia, Roma, etc.– y sus paradigmáticos sitios han sido manipulados por la mirada de millones, Hollywood mediante. Pero también los sitios anónimos y cotidianos, y de remotas periferias –Chacharramendi, localidad pampeana donde Olivera-Ayala filmaron *Una sombra ya pronto serás*– renacen en las mismas pantallas. Esta operación se está repitiendo bastante en cierto cine de la última década. En *Todos dicen te quiero*, es



D . Escalinatas de Odessa (Ucrania), en *El acorazado Potenkin* (1925), de Serguei Einsestein

E . Norman Brisky en *La fiaca* (1969), de Fernando Ayala

F . Ruinas de Machu Pichu. Laura Hidalgo en *Armiño negro* (1953) de Carlos Hugo Christensen

NOTA > 7 Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Ed. Minotauro, 1995.

> el musical americano extrapolado en las cavilaciones de Woody Allen el que construye el imposible puente entre sus sitios cotidianos de Manhattan y los de Venecia y París. En *La lección de tango*, Sally Poter necesita de las locaciones porteñas y salta a otros precisos lugares del mundo, como ese interior de Saint Sulspice donde, bajo el cuadro de la lucha entre Jacob y el ángel, reelaboran el paso de danza multiplicado en la gráfica del anuncio del film. Las inimaginables ilaciones de *Liniers-Estambul*, La Boca-Las Cataratas del Iguazú-Hong Kong (*Happy together*), son otras operaciones tipo *París-Puente Alsina* de la letra de "El Choclo".

ALDEA LOCAL > La fascinación en la percepción del sitio se puede realizar desde un punto de vista iconoclasta y snob convertido en moda; se puede manipular el gusto; se puede caer en el paisaje remanido de la nostalgia, como le suele ocurrir al cine más comercial. "Una vertiente más interesante y positiva... es la de buscar el valor de lo común, en lo cotidiano, en lo real. No se trata de realismo sucio, ni de ningún realismo sino de realidad; de una profundización en lo real-cotidiano, con la voluntad nietzscheana de amar la realidad y no solamente soportarla".[6]

Tan de repente la película de Diego Lerman (alumno de la FADU) –que acaba de estrenarse en Buenos Aires después de recorrer un itinerario de premios internacionales– es un transitar los "no lugares" de la disolución, pero un acontecimiento azaroso, la muerte de un personaje, es narrada visualmente dando todo el peso existencial a los lugares de la casa.

Desde su singularidad irreducible a cualquier intento de totalidad, desde una



A . *Sábado a la noche cine* de Fernando Ayala, año 1960
B . *El color del paraíso* (2001) de Majid Majidi.

condición de fragmento inextricable, desde la belleza perturbadora de lo inacabado, desde el misterio de las cosas cotidianas, o desde la estética sep, el lugar genera películas como *Cigarros* de Wayne Wang, en ella Auge, el personaje interpretado por Harvey Keitel, no está seducido por la "aldea global". Cada mañana toma una fotografía de la misma esquina: la de su cigarrería de Brooklyn donde se cruzan las calles séptima y tercera, y ninguna foto es la misma. "El espacio contiene tiempo comprimido... en sus mil alvéolos", como dice Bachelard. Y son tantos estos alvéolos que las historias de Paul Auster sobran como para hacer otra película: *Blue in the face* (*Humos del vecino*), casi sin moverse de la misma esquina.

En los minutos finales de *Pandillas de Nueva York*, (2002) Martin Scorcese, desanda la reconstrucción escenográfica de la ciudad del siglo XIX, para decir con una imagen diacrónica que es de la Nueva York real y actual de la que está hablando todo el tiempo, como en casi todas sus películas. Como las mil ciudades narradas al Gran Khan por el Marco Polo de Calvino: siempre son la misma, siempre su ciudad, su Venecia, de la que acaso nunca salió[7]. ■

Locaciones en *Tan de repente*

Diálogo con Diego Lerman director de la película *TAN DE REPENTE*, con el grupo de investigadores del Proyecto UBACYT "Locaciones Cinematográficas de Buenos Aires", en el Centro Audiovisual de la FADU el 7 de julio del 2003. Juan D. Ortiz , alumno de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido, es pasante del proyecto.

Diego Lerman tiene 27 años, en forma paralela constituyó su formación actoral con Ricardo Barthis y sus estudios cinematográficos en la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la FADU. Cuenta con una filmografía de seis cortometrajes. *Tan de repente* se desprende de su cortometraje *La prueba*, basada en la novela de Cesar Aira. Esta *road movie* existencial constituye su opera prima y ha sido recientemente estrenada en Buenos Aires, pero hace dos años que recorre festivales recogiendo pre-mios. La crítica destacó el acertado uso de las locaciones.

Actualmente se encuentra trabajando en su próximo largometraje *Mientras Tanto* cuyo guión desarrolló en París, tras ganar la beca del programa Cinefondation, del festival de Cannes.

Se nos ocurrió empezar esta entrevista desde lo material.

¿CUÁLES FUERON LOS LUGARES, EN ORDEN CRONOLÓGICO, EN DÓNDE SE FILMÓ? > Bueno, en el orden argumental, empezamos con el rodaje en el año 2000 con cuatro jornadas, que fue la presentación del personaje de Marcia. Los primeros diez minutos introductorios de la película transcurren en la lencería de ropa que estaba en Cabildo y Federico Lacroze y que ya no esta más.

¿ESTABA UBICADA EN UNA GALERÍA COMERCIAL? > No, es una tienda que da a la calle. Era fundamental que de a la calle. La ambientamos, la cambiamos...

Después el departamento de Marcia... queda en Villa Crespo, era un mono ambiente. Lo importante era que la cocina y el living estuvieran integrados porque yo tenía muy claro que era en un solo plano y ella tenía que estar cocinando y viendo tele y todo tenía que ser en un mismo ambiente. Acá estaba como conectado y entonces buscamos una locación en donde esto pudiese pasar.

El gimnasio está pensado desde la estética, tenia que ser un lugar bien blanco, o sea absolutamente blanco tenía que tener un tatami, un piso blanco, todos los personajes están vestidos de blanco desde ahí se pensó esa locación.

De los paisajes urbanos, hay una de las escenas que me parece fuerte de paisaje que es la pared con graffiti...

Esa locación es en Almagro a la vuelta de lo de mis padres... incluso el primer graffiti lo había escrito yo en esa pared, tenía un valor. Ahora está tapado por otros grafitis y no se entiende nada. Primero hice un cortometraje, *La prueba*, en el año 1998. Y esa locación es la misma, el mismo lugar. La siguiente

> escena era en un Pumper Nic, como ya no estaba más entonces lo hicimos en un Burger.

¿EL ITINERARIO DE LAS CHICAS SIEMPRE FUE ESE.. UN IR A LA COSTA...? ¿PORQUÉ LA ELECCIÓN DEL MAR? > Si, yo tenía muy claro como era porque había hecho el corto en súper ocho, que estaba filmado básicamente igual y era en Villa Gesell pero nosotros fuimos a filmar a San Clemente. Necesitábamos un canje con Mundo Marino entonces nos fuimos en la combi a la seis de la mañana, y teníamos que filmarlo en el día. Tuvimos que ir en un taxi buscando una playa que dé eso antes de que se nos fuera el micro. Pero podría ser San Clemente, Miramar, La Lucila, lo que sea, era una playa despojada, no tenía que ser un mar con cierto regodeo estético, sino el mar: agua acumulada con sal. Es básicamente una trama desde el guión. Qué más inocente que ver el mar. Si yo no conozco el mar y lo quiero conocer agarro y me voy a la costa y en tres horas estoy. Pero alguien como Marcia que vive con represiones tan fuertes que nunca hace elecciones, incluso queriéndolo hacer nunca llegó a hacerlo, no es una cuestión de dinero, es una cuestión del personaje de cómo encara su vida, todo le es inalcanzable, todo es el deber ser y un lugar de la individualidad bastante negado. Entonces era un buen elemento argumental para narrar eso y la contraposición que tiene que ver con la concreción de ese deseo.

En el 2001, en septiembre hicimos 16 jornadas, todo en la casa.

¿ESO FUE EN ROSARIO? > No, esa casa queda en Bernal, porque no teníamos plata para filmar en Rosario. Necesitábamos algo que dé esos barrios bajos de Rosario, esa arquitectura tan despojada. Es un tipo de casa bastante común en todos lados.

Había una escena en un teléfono público cuando ella llama en donde lo fundamental era ver los teléfonos públicos de Rosario. Ese teléfono público está en Av. De los Incas y Victorino, en Parque Chas, a dos cuadras de mi casa. Hubo que investigar cómo eran los teléfonos públicos de Rosario que son iguales, está Telecom. A la hora de pensar en locaciones por ahí no es la casa de Bernal es una casa de Rosario, humilde, vieja. Después a la hora de resolver es una casa en Bernal pero con esas características manchas de humedad, patio en el fondo, gallinero que hubo que construirlo. En producción es de una determinada manera pero visualmente cada lugar en el guión ya lo tengo definido

El río tenía que ser sí o sí en Rosario. Hay un puente que aparece atrás que es increíble…

¿QUÉ RUTAS UTILIZARON PARA EL VIAJE DE LAS CHICAS? > Terminamos filmando con estado de sitio en el parque industrial Pilar en medio de los saqueos y todo eso y nunca teníamos permiso de nada.. pero no tuvimos problemas.

Teníamos una estructura de producción muy chica y filmar en una ruta siempre es un problema. En una película que ahora estuvo en Cannes, que se estaba filmado para esa época con una producción bastante más grande, murió gente en un accidente y todos teníamos presente eso. Había que buscar un lugar de ruta por donde no pase nadie. Entonces apareció en la ruta ocho una zona del parque Industrial lleno de fábricas. Todas las rutas de la película son ahí. Es una sola locación. Tiene un lugar que es una ruta de cien metros. Y era ir cortar, volver, pasear el auto cincuenta veces por esos cien metros de ruta.

CUANDO VIAJAN POR LA RUTA EN CAMIÓN. ¿QUÉ ES LO QUE CAE? > Un paracaidista. Es algo indefinido. Es algo que a mí me encanta. Me parece que no tiene que tener un nivel de comprensión. Era como un desafío que tenía que ver con qué poner ahí y al mismo tiempo ver si se podía seguir manteniendo el verosímil quebrándolo totalmente. Es como un punto oscuro de quiebre en el relato. También es la idea de la película: cualquier cosa podría pasar en cualquier momento, aunque no pase, pero podría pasar. Con esa escena dudé mucho siempre, de hecho fue la última que filmamos. No tenía nunca definido de qué manera encararla. Me terminé volcando a un hiperrealismo total y volqué lo subjetivo en Marcia. Podría haber pasado o no, se lo podría haber imaginado ella o no.





EL ITINERARIO DE LAS CHICAS EN LA PRIMERA MITAD DE LA PELÍCULA ES UN IR A LA DERIVA, COMO POR "NO LUGARES"... > Chicas que cometen un delito a mano armada y hacen cosas así, de repente buscan ir a lo de una abuela… ¿meramente porque necesitan un lugar en donde dormir? Hay un desvío de una cosa medio autodestructiva, van a ningún lado, y de golpe van en busca de un lugar-lugar...

Yo creo que es azaroso, digo, van ahí como podrían haber ido a otro lugar. Habla también de la relación familiar, la tía abuela las deja estar pero les cobra. Porque ella alquila las habitaciones. Pero después se arma una relación que las excede, es el fluir, aparece esa sensación de lo inesperado, de lo que puede ir pasando...

HAY UN MOMENTO EN LA PELÍCULA EN DONDE DESAPARECEN LOS PERSONAJES Y QUEDA EL LUGAR, EL FRENTE DE LA CASA, CIERTOS RINCONES, EL GALLINERO... > Todo esto es parte de la muerte, de narrar esa muerte. Lo que pasa es que la muerte es narrada no como el acto de morir. A mí se me planteó cómo mostrar que se muere. Más que el lugar, es el lugar vacío. El lugar está lleno de gente y de golpe está vacío. Tiene que ver con una visión subjetiva. La subjetivación de ese momento llevada al extremo… , para mí había algo del sonido, de ciertas imágenes abstractas, pero había intención de llegar a ese último instante de vida sin mostrarlo. Mostrar la ausencia. La muerte es: "no está más". Todos los planos que hacen al lugar están en relación con su vacío, es un lugar que siempre lo mostramos lleno con cosas que pasaban y de golpe se muestra por primera vez absolutamente vacío.

El tiempo en que ocurren esos acontecimientos es fugaz pero sin embargo lo que queda es el lugar, es como que la memoria tiene un nicho concreto en un lugar.

Queda y no queda. Me pasó que me compré una casa y la compré a una gente que vivió toda su vida ahí y después se fueron. Eran tres hermanos y se quedó viviendo la madre. Y la madre se murió y estuvo dos años abandonada. Firmamos la escritura y estaban llorando. Uno de ellos me dijo: "que seas muy feliz como yo lo fui". Yo recorría la casa abandonada y decía "qué loco, yo acá la estoy viendo como con vistas a la refacción", y para la mujer que lloraba era el lugar donde… Antes de darme las llaves me pidió verla por última vez. Y el lugar es el mismo, pero yo lo veo desde un lugar y ella lo ve desde otro. El lugar está, queda. Lo fugaz es nuestro paso por los lugares…

Lo fugaz es el tiempo. El lugar dura más y permite los anclajes de las memorias…

HAY UN LUGAR MUY FUERTE EN LA PELÍCULA QUE ES "EL FUERA DEL CAMPO". LAS RELACIONES ESTÁN MUY TRABAJADAS PERO NO TODO ES EXPLICITO... > Sí hay un lugar explícito que es así: tres personajes una rutina, una vendedora, que es Marcia media gordita la encaran Mao y Lenin, empiezan a viajar, terminan en la casa de Rosario, entra el personaje de Blanca, también hay un inquilino, Felipe. Blanca se muere y cada una sigue en su vida. Eso es lo explícito lo que pasa básicamente. Yo creo que es una película que se cierra en el espectador, como realizador no me hago cargo en donde la cierra cada uno. ■

OPINIÓN

Wilder Larrea
Arquitecto. Especialista en Arquitectura Paisajista. Planificador y diseñador del paisaje público y privado. Director del Museo Carlos Thays GCBA

La enseñanza del paisaje

ESTRATEGIAS PARA EL DESARROLLO DE LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA PAISAJÍSTA EN AMÉRICA LATINA > El paisaje considerado como recurso involucra importantes implicancias sobre lo social, como escenario del espacio público, reserva de la memoria histórica y, además, el negocio del consumo cultural que efectúa el turismo local e internacional. La revaloración de lo local y de la identidad, afectada por intereses globalizados durante los últimos años, nos debería motivar a repensar el manejo del paisaje y la capacitación de aquellos que no siempre por vocación administran este valioso recurso.

REVISAR EL ROL DEL ESTADO > El Estado debería concentrarse en producir las políticas de conocimiento que, a su vez, orientaran las políticas universitarias, de modo de poder reconocer los mecanismos por los cuales se producen y se utilizan los conocimientos, y definir el interés actual y futuro de las actividades pedagógicas, académicas y también científicas. Estas políticas de conocimiento deberían contar con una visión actualizada de las tendencias mundiales para insertarse en ellas, pero dentro de ciertos límites, es decir, contando con una suficiente autonomía que asegure el rol activo de los propios actores sociales.

EL DISEÑO DEL PAISAJE > Pese al nuevo impulso que queremos darle en nuestro país, la disciplina del Diseño del Paisaje no es un fenómeno contemporáneo. Aparece en Occidente en el siglo XVI y se desarrolla con tres corrientes definidas en Francia, Inglaterra e Italia. La aparición formal de la carrera se produce en la Universidad de Harvard, en 1899, con la creación de la primera Escuela de Landscape que ya cumplió 104 años.

En Europa está presente en las más prestigiosas universidades como la École Nationale Superiéure du Paysage de Versailles del Ministerio de Asuntos Agrarios francés, entre una variada oferta de 15 universidades sólo en Alemania y una docena en Gran Bretaña. En los últimos años ha crecido la enseñanza de la especialidad en Oriente con un total de 13 universidades en Japón y 16 sólo en Corea, que forman arquitectos paisajistas. En 1994, hace casi diez años, estaban registrados 183 centros universitarios en el mundo y tres años después, se sumaron 22 universidades más entre las declaradas.

EN LA ARGENTINA > Aparece el primer indicio en 1918 con la creación, en la entonces Escuela de Agronomía, de una cátedra de Jardinería y Paisaje. En nuestra Facultad de Arquitectura se creó, en 1980, el Curso Superior de Arquitectura Paisajista de Posgrado, para arquitectos e ingenieros agrónomos, y excepcionalmente para ingenieros y biólogos. Curso, que luego de la reglamentación de las Carreras de Posgrado realizado por la Universidad de Buenos Aires, se transforma en carrera de especialización en Arquitectura Paisajista.

La Carrera de Grado de Diseño del Paisaje, creada en 1993 y desde 2002 Licenciatura, tiene una duración de cinco años. Este logro se produjo en el marco de contradictorias políticas de conocimiento.

EL POSGRADO DE PAISAJE > A estos estudios pueden acceder profesionales graduados de distintas fuentes académicas, los que provienen de la Ingeniería Agronómica, los que provienen de la Ingeniería Forestal y de la Biología, y también arquitectos y diseñadores del paisaje, egresados de las respectivas carreras que se dictan en la Facultad de Arquitectura. Esto ya es muy auspicioso porque instala a la carrera en un marco definitivamente interdisciplinario. El objetivo propuesto es formar especialistas desde sus respectivas carreras de origen para intervenir en el paisaje y por ello en el medio ambiente. La creciente valoración de los espacios exteriores ya sean éstos urbanos o rurales, por parte de los ciudadanos, obliga a los gobernantes a volcar sus esfuerzos en transformar y conservar los valores de estos escasos espacios. Esto define una demanda educativa creciente tanto del profesional independiente como de los funcionarios públicos que actúan a nivel gubernamental: subsecretarías, direcciones municipales y provinciales con poca o ninguna capacitación en la materia.

En consecuencia, se está analizando la factibilidad de un curso de posgrado semipresencial para la Carrera de Especialización en Arquitectura Paisajista, idealmente una Cátedra Unesco, como respuesta a una demanda educativa existente, y debido a las características especiales de esta demanda, se instala una discusión en terrenos complicados que llevan a debates prejuiciosos acerca de la presencia y la telepresencia, o de la sincronía y la asincronía.

El tema de la educación semipresencial merece una revisión a la luz de las nuevas tecnologías educativas. Quizás estemos frente al camino y no nos decidimos a dar el primer paso tan sólo por temor al cambio. Como dice Sartre "Este camino no estará en la repetición del pasado, ni en la adaptación del presente, sino en la creación de un nuevo futuro irremediablemente condenados a ser libres" y podremos entonces coincidir con Antonio Battro cuando dice que "Sólo una revolución en las mentes que acompañe el nuevo mundo digital podrá desequilibrar el panorama educativo y conservador a que estamos acostumbrados y generar nuevos modelos educativos para el siglo XXI".

PERSPECTIVAS > Cuando en un futuro se concrete una modificación en la carrera de posgrado adecuada a estas nuevas posibilidades tecnológicas, Argentina, un país de habla hispana con una vasta experiencia en la enseñanza de la arquitectura del paisaje tendrá una oportunidad para convertir a nuestra universidad en un polo de desarrollo educativo en la región, sobre todo pensando en los países del Mercosur y en el intercambio que podría concretarse con los servicios sin fronteras de una educación digital.

Si tenemos en cuenta que muchos hogares y lugares de trabajo cuentan con mayor tecnología digital que la misma universidad y que los estudiantes incorporan más aceleradamente y mejor que sus maestros toda esa tecnología, sería interesante pensar en una red de computadoras personales de los estudiantes, sumando a los docentes y a la universidad, con todo el apoyo necesario para la capacitación de los docentes en el manejo de nuevas tecnologías educativas atípicas. De este modo no se desaprovecharía ese gran potencial tecnológico que existe en hogares y oficinas públicas y privadas, y se estaría más cerca de poder concretar ese modelo alternativo de una educación para el siglo XXI. ■

OPINIÓN

Silvia Diana Matteucci

Investigadora del CONICET, miembro del Grupo de Ecología del Paisaje y Medio Ambiente, FADU–UBA.

La visión de un ecólogo

Paisaje es uno de esos términos cuya acepción depende de la historia del observador, desde la imagen bucólica dada por el diccionario Oxford[1], hasta los conceptos científicos de los libros de texto. Aún en el campo científico existe una gran variedad de acepciones de paisaje y en este breve artículo trataremos de explicar el porqué de tantas versiones para un mismo objeto ... ¿o no será el mismo objeto?

Como grupo que desea insertarse en la FADU, nos interesa encontrar los puntos de coincidencia con los arquitectos; y como personas preocupadas por los problemas ambientales, nos motiva encontrar la manera de influir constructivamente en las actividades de los arquitectos, que constituyen uno de los grupos profesionales que más intervienen en las modificaciones del ambiente natural y seminatural.

UN POCO DE HISTORIA > El concepto científico de paisaje surgió entre los geógrafos rusos en las dos primeras décadas de 1900, como respuesta a una necesidad de otras disciplinas de las ciencias naturales. Todo se inició a partir de la necesidad de idear una ciencia que estudiara las interrelaciones e interacciones entre fenómenos naturales, la cual fue avanzada por V. V. Dokuchaev en 1898 en Rusia y por Passarge en 1912 en Europa Occidental[2]. Los discípulos de Dokuchaev, adoptaron esta idea y la aplicaron a dos ramas importantes del conocimiento: la geoquímica y la geobotánica. En ambas disciplinas, la asociación entre el espacio geográfico, las características físicas del medio y los procesos naturales de formación de suelo o de desarrollo de comunidades vegetales es insoslayable. De modo que la idea integradora de Dokuchaev y su aplicación para la comprensión de procesos naturales produjeron un cambio de la filosofía universal, que impulsó a los científicos a pasar de la descripción estática a la integración de espacios, tiempos y disciplinas. Este cambio de filosofía dio origen al concepto de paisaje como unidad de superficie terrestre en la cual se integran e interrelacionan de manera específica los fenómenos naturales.

Uno de los discípulos destacados de Dokuchaev fue el geoquímico Polynov, en cuyos estudios aparece por primera vez en la historia el concepto de paisaje. Polynov trataba de encontrar interacciones entre la vegetación, los suelos, la roca madre, el agua,

NOTA > 1 El *Diccionario Oxford Advanced Learner´s Dictionary of Current English*, en su edición de 2000, da dos acepciones para paisaje (*landscape*): "1- todo aquello que se ve cuando se mira hacia una gran extensión, especialmente en el campo", e incluye dos ejemplos de paisaje natural y dos paisajes domesticados, el urbano y el industrial; 2- "pintura de una vista de la naturaleza; estilo de pintura".

la geomorfología y la geología de una localidad. Estos estudios lo condujeron a la idea de que el paisaje es un sistema dinámico cambiante y que conociendo su historia y su presente es posible pronosticar su futuro. Para Polynov[3], el paisaje elemental es un espacio que "representa un elemento definido del relieve, formado por un único tipo de estrato o depósito y cubierto en cada momento de su existencia por una comunidad vegetal definida; todas estas condiciones crean un tipo definido de suelos y son evidencia de un desarrollo uniforme de interacciones entre estratos minerales y organismos a través de todo el paisaje elemental".

Estos intentos de definir el paisaje, provenientes de disciplinas ajenas a la geografía, despiertan la participación de los geógrafos soviéticos. Berg, en 1931, da la primera definición de paisaje geográfico, como "combinación o agrupamiento de objetos y fenómenos en el cual características de relieve, clima, agua, suelo, cubierta vegetal y vida animal, y también actividad humana, se combinan en un todo armonioso, típicamente recurrentemente en un área determinada de la tierra". A partir de allí, hasta 1959, otros geógrafos soviéticos proponen definiciones parecidas, con pequeñas variantes. Entre ellas se destaca la de Solntsev, de 1948, que establece que paisaje geográfico es un territorio genéticamente homogéneo, en el cual se observa la recurrencia regular y típica de las mismas combinaciones de interrelaciones entre estructura geológica, forma de relieve, agua superficial y subterránea, microclima, variedades de suelo y fito y zoocenosis (comunidades vegetales y animales). De todas las definiciones surge que el paisaje es un fenómeno geográfico, territorial y donde las interrelaciones particulares tienen origen común y evolución paralela. Es importante destacar que la historia evolutiva es uno de los puntos centrales porque es ella la que produce el equilibrio estable entre el clima y los componentes abióticos y bióticos que caracterizan al paisaje actual.

La ocupación humana también estuvo en equilibrio estable con el ambiente físico-biótico, durante los períodos en que las sociedades aprovechaban las ofertas de la naturaleza; de allí la importancia de conocer la evolución del paisaje tanto en tiempo

NOTA > 2 Los datos históricos fueron obtenidos del libro de Sukachev, V y N. Dylis, *Fundamentals of forest biogeocoenology*, Oliver and Boyd, Edinburgo y Londres, 1964; traducido del ruso por J. M. Maclennan.

NOTA > 3 El trabajo de Polynov de 1925 es citado por Fortescue, J. A. C., *Environmental Geochemistry, a holistic approach*, Springer-Verlag, Nueva York, 1980.

NOTA > 4 En 1958 el Dr. Morello hizo su primer estudio regional: "La provincia fitogeográfica del Monte", publicada en Opera Lilloana II, Tucumán, donde sentó las

> geológico como de historia humana. Retomando las ideas de Polynov, se puede afirmar que conociendo la secuencia de cambios producidos por la ocupación y sus consecuencias, es posible mejorar el uso de los recursos. Pero esto cambió desde que el desarrollo tecnológico convirtió a la apropiación del espacio en una lucha entre los poderes naturales y los económicos, y ahora es difícil hablar de equilibrio o armonía entre la sociedad y la naturaleza.

El concepto de paisaje, a pesar de la rigurosidad de su definición, no es fácil de aplicar en la práctica. Muchos lo critican por vago y nebuloso y, desde 1940, hubo varios intentos de darle más exactitud agregando calificativos tales como elemental, micro, meso, macro, de primer orden, de segundo orden, etc. No faltaron aquellos que quisieron descartar el término y reemplazarlo por otros y hasta han propuesto abandonar el concepto. A pesar de ello, la idea de paisaje de los rusos es mucho más minuciosa que la de "carácter total de una región terrestre", propuesta por Von Humboldt, a comienzos del siglo XIX.

Los trabajos ecológicos regionales realizados en la Argentina por el pionero en el tema, el Dr. Jorge Morello[4] y por sus discípulos en nuestro país y en otros países latinoamericanos, se basaron en la definición de Solntsev. Hasta hoy en día, los ecólogos regionales de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la UBA enseñan a sus alumnos que el paisaje debe reunir cuatro condiciones para ser considerado como tal: 1) el mismo conjunto de ecosistemas (y usos de la tierra) se repite a través del espacio; 2) los flujos o interacciones entre los ecosistemas que conforman el paisaje son los mismos en todas las interfases; 3) en toda su extensión está sujeto al mismo tipo climático y tiene geomorfología común; esto es, la misma roca madre y origen común, por lo tanto igual conjunto de geoformas; 4) está sometido a un conjunto único de regímenes de perturbación. Se deriva que la calidad de los componentes y procesos son los mismos en la extensión del paisaje, pero la abundancia relativa de los ecosistemas y la tasa de los procesos puede variar.

Desde la década de 1970, los cambios del concepto de paisaje siguen una trayectoria paralela a la evolución de la ecología de paisajes, la cual, para abreviar, se divide en dos períodos, según el paradigma dominante. Durante el primer período, el propósito primario era delimitar y describir unidades territoriales homogéneas al nivel de percepción del estudio. Los objetivos eran muy variados, desde conocer las características físicas y bióticas o la variedad de las mismas en un territorio inexplorado, hasta planificar actividades acordes con las propiedades de cada unidad territorial homogénea, servir de marco para el inventario de recursos, o como estratificación estadística para la planificación de muestreo de suelos o vegetación, o para la extrapolación de resultados experimentales, entre otras muchas[5].

En la década de 1970, los profesionales se dieron cuenta de que las interacciones entre unidades territoriales homogéneas, que se manifiestan como flujos de materiales, organismos y energía, eran más importantes para la estabilidad del conjunto de unidades que los procesos y estados intraunidad. La heterogeneidad espacial adquirió relevancia y los enfoques y aplicaciones se volcaron hacia la comprensión de los intercambios y sus efectos en el funcionamiento del territorio; se reconoció que existe una relación dialéctica entre configuración espacial y procesos. Si bien los estudios comenzaban, como en el primer período, con la delimitación y descripción de unidades homogéneas, éstos no terminan allí, también analizan la consecuencia de las vecindades en el funcionamiento total. Ahora, la ecología de paisajes tiene por objetivo primario el estudio de los efectos recíprocos entre el patrón espacial y los procesos ecológicos[6] y humanos.

Durante esta etapa, los biólogos de poblaciones y comunidades y los ecólogos funcionales, alertados por los trabajos de los ecólogos regionales, comenzaron a contemplar explícitamente la heterogeneidad espacial como uno de los factores operativos en sus estudios. El concepto de paisaje comenzó a modificarse, en parte porque estos profesio-

bases de una metodología que profundiza y pone a punto en su trabajo de la región chaqueña argentina: "Las unidades de vegetación y ambiente en el Chaco Argentino", publicado en la Serie Fitogeográfica Nº 10, Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria, Buenos Aires, 1968.

NOTA > 5 En el trabajo "Análisis regional de la vegetación y el ambiente del Estado Falcón". Volumen 4: La metodología, de S.D. Matteucci, Publicaciones del Departamento de Investigación, Instituto Universitario de Tecnología de Coro, Falcón, Venezuela, 1979, se describen ampliamente los marcos conceptuales y metodológicos de la ecología regional.

NOTA > 6 Esta es la definición brindada por S. T. A. Pickett, y M. L. Cadenasso, en su artículo "Landscape ecology: spatial heterogeneity in ecological systems", Science 269: 331-334, a la cual agrego "y humanos",

nales trabajan a escalas de mayor detalle y, raramente, su área de estudio comprende un paisaje elemental o geográfico completo. En general, ellos buscan respuestas al comportamiento de algún grupo de organismos vegetales o animales, o de algún proceso ecológico, a escala funcional; esto es, a la escala de percepción de la heterogeneidad por esos organismos o a la escala en que opera el proceso, que pueden variar desde pocos metros cuadrados hasta varios kilómetros cuadrados. Otro factor de cambio proviene de la participación activa y explosiva de la comunidad anglosajona, en especial la estadounidense, en el desarrollo de la ecología de paisajes, quienes con su visión estática y su tendencia a excesos de simplificación de conceptos y de cuantificación de estados y procesos, no pudieron asimilar la visión dinámica de los rusos y de los europeos occidentales.

En los comienzos de esta explosión de interés por la ecología de paisajes, algunos autores rescataron aspectos aislados del concepto de paisaje de los antiguos geógrafos y geoquímicos. Por ejemplo, Forman y Godron[7], en 1986, definen paisaje como un "área terrestre heterogénea compuesta por un agrupamiento de componentes interrelacionados que se repite con el mismo formato a través del territorio", reconociendo la importancia de los flujos laterales pero sin hacer mención de la historia evolutiva paralela del conjunto de componentes. En la década siguiente, Forman (1995) repite su concepto y hace hincapié en la recurrencia de los componentes del paisaje. Pero el concepto de paisaje se ha ido despojando de rigurosidad hasta que uno de los profesionales más activos en ecología de paisajes en EE.UU., lo define pragmáticamente como "un área que es espacialmente heterogénea en cuanto, al menos, un factor de interés"[8].

En la década de los 90 aparece con mayor regularidad la mención de "mosaico", como conjunto de elementos interactuantes, abstrayendo el concepto de toda escala. Considero más apropiado adoptar un término nuevo si se modifica el objeto que vaciar las palabras de contenido, especialmente cuando éstas tienen una historia tan larga y compleja, como "paisaje". Por ello, creo apropiado hablar de mosaico para nombrar un espacio heterogéneo y de elementos, parches o componentes para las partes interrelacionadas que lo componen.

RELACIÓN PATRÓN Y FUNCIÓN DE LOS MOSAICOS > A diferencia de los arquitectos del paisaje (diseñadores y planificadores), para quienes frecuentemente, la forma y la estética prevalecen sobre aspectos funcionales, los ecólogos enfocamos el interés hacia la sustentabilidad ecológica; esto es, nos interesa prolongar durante el mayor tiempo posible la integridad de los ecosistemas. Este interés no es conservacionista, sino que se fundamenta en la necesidad de preservar los

en referencia a procesos humanos al mismo nivel que procesos ecológicos.

NOTA > 7 Richard T. T. Forman fue el primero en introducir la expresión "ecología de paisajes" en EE.UU., después de su participación en los simposios europeos a principios de 1980. Sus trabajos más influyentes son: *Landscape Ecology* de Forman R. T. T. y M. Godron, Wiley & Sons, Londres-Nueva York, 1986, y *Land Mosaics-The Ecology of Landscapes and Regions,* Forman R. T. T.,

> bienes y servicios que los ecosistemas naturales o seminaturales brindan a los humanos. Entre los bienes se encuentran los recursos que se extraen, ya sean peces, madera, minerales, plantas silvestres de valor económico, animales cinegéticos, etc. Entre los servicios se puede citar el mantenimiento de la calidad y cantidad de agua subterránea, la purificación del aire, la amortiguación de los excesos de agua, el reciclado de nutrientes, la riqueza de especies nativas, la diversidad de hábitats, la belleza escénica y valores recreacionales o religiosos, entre otros. La persistencia de estos servicios depende de una gestión que respete al menos algunos de los procesos ecológicos que los sustentan.

Toda vez que se construye una represa, que se establece un asentamiento humano, que se instala un corredor vial, y toda obra de infraestructura desde una casa a una ciudad entera, se producen modificaciones que son inevitables. Sin embargo, existen maneras de minimizar y de compensar los efectos degradantes del ambiente. Una de las opciones es el diseño del mosaico, que trata, por un lado, de ubicar estratégicamente los sitios modificados con relación a los conservados y, por otro, de ordenar la secuencia de cambios, y monitorear los efectos a mediano y largo plazo. Ambas acciones tienen el propósito de prolongar la integridad de la funcionalidad del mosaico, cualquiera sea su extensión.

Partimos de la premisa de que los patrones espaciales son el resultado del interjuego complejo entre restricciones abióticas, interacciones bióticas y perturbaciones naturales. Hay una ligazón íntima entre patrón y procesos. La modificación de un elemento del mosaico puede influir en el funcionamiento del conjunto; más aún, un cambio en uno de los componentes del elemento, por ejemplo la eliminación de algunas especies, o de parte de la cobertura vegetal, puede alterar la sustentabilidad de toda el área.

Nuestra actividad consiste en estudiar el estado actual del mosaico, ya sea de un predio, de un partido o de una región, y en detectar los factores operativos que mantienen la integridad del conjunto. A partir de esto es posible identificar aquellos elementos y componentes del ecosistema cuya alteración no afectaría el funcionamiento en el nivel jerárquico superior, y cuál sería la configuración espacial más adecuada de las actividades para reducir el deterioro.

Empleamos el modelo de matriz, parche y corredor, que son los tipos de elementos que componen el mosaico. La matriz es el componente que mayor continuidad tiene; esto es, si quisiésemos cruzar el mosaico de punta a punta en todas las direcciones siempre dentro de un único tipo de ecosistema o uso de la tierra, podríamos hacerlo caminando por la matriz. Por ejemplo, a escala de un ser humano, en los campos cultivados de muchas zonas de Europa, la matriz es la red de cercos vivos que rodean cada parcela; en un tejido urbano las calles son la matriz. Los parches son elementos de formas y tamaños variados, que se distinguen de su entorno porque están cubiertos por un ecosistema o uso de la tierra diferente del de la matriz u otros elementos vecinos. Por ejemplo, a escala de la sociedad humana, tal como se ve en una imagen satelital analógica a escala 1:50.000 de la zona agrícola de provincia de Buenos Aires, la matriz es el conjunto de parcelas agrícolas y los parches son los amanzanados urbanos, las lagunas, los pequeños bosques implantados, los neoecosistemas, etc. El corredor es un parche alargado que cruza el territorio, como un río, una carretera, un tendido eléctrico, etc. Rodeando cada parche y corredor hay un borde que tiene funciones importantes porque es una interface que se comporta como filtro, como barrera, como corredor o como hábitat, para diferentes tipos de organismos y de materiales.

Existen muchos ejemplos que demuestran que el conocimiento de las interacciones entre parches, matriz y corredores era conocida y aplicada mucho antes de la aparición de la ecología del paisaje. En el Alto Valle del Río Negro, el gran desarrollo frutícola no hubiese sido posible sin la red de canales de agua, bordeados de álamos, implantados a comienzos del siglo XX. Los canales constituyen corredores para el agua y las franjas de

Cambridge University Press, 1995.

NOTA > 8 Turner, M. G.; R. H. Gardner y R. V. O'Neil, *Landscape Ecology in theory and practice. Pattern and processes*, Springer-Verlag, Nueva York, 2001.

NOTA > 9 Hobbs, R.J., "Clark Kent or Superman: where is the phone booth for landscape ecology?", en J.M. Klopatek & R.H. Gardner, *Landscape Ecological Analysis-Issues and Applications*, Springer Verlag, New York, 1999.

NOTA > 10 Matteucci, S.D., "La importancia del funcionamiento del sistema Naturaleza-Sociedad-Estado", en J.M. Banfi y NG.Lázzari (Comps) *El rol del Estado en el nuevo siglo*, Centro Universitario Junín, UBA, UNLA Colección Diagoníos, Ediciones Al Margen, La Plata, 2002, pp. 185-198.

álamos son barreras para el viento, y probablemente funcionan como corredores para los pájaros, los ratones, insectos y otros organismos pequeños. Otro ejemplo lo constituyen las granjas nabateas, que se establecieron en el desierto de Negev desde el siglo IV antes de Cristo, en las que era posible obtener cosechas de herbáceas y frutales a pesar de la escasa precipitación, gracias al ingenio humano en el aprovechamiento de la oferta del paisaje. Un suelo casi impermeable en las laderas de las colinas (parches con función de fuentes), las pendientes que favorecían la escorrentía (corredores de agua) y los bajos receptores de agua (parches con función de destinos) para el riego; así como las cisternas para la recolección y almacenamiento de agua para los períodos secos forman un sistema altamente sustentable para la población permanente y transitoria de la época. Ejemplos más cercanos son los fragmentos lineales de pastizal bajo los alambrados en la pampa ondulada, los cuales tenían funciones de filtro para los sólidos arrastrados por la escorrentía, de corredores y hábitat para algunos organismos y barrera para otros. A partir de la aparición de las grandes maquinarias y del incremento del tamaño de las parcelas, los controles van desapareciendo y desconocemos cuáles pueden ser las consecuencias a largo plazo. Algunas investigaciones en la pampa ondulada muestran que el cambio de las razones entre cantidad de pastizal bajo el alambrado y la superficie de la parcela producen cambios relativos de los tamaños de las poblaciones que forman la comunidad de ratones, lo cual podría tener efecto sobre las tasas de infección con hantavirus y otras enfermedades. De la misma manera podrían registrarse cambios en otros procesos ecológicos que alteran la integridad del sistema total.

En el diseño del paisaje, no sólo debe interesar la estética, también es importante tener en cuenta cuál es la función ecológica de cada elemento del mosaico que estamos creando o modificando. No importa sólo qué especies vegetales sembramos, sino cómo serán la estructura vertical de la cubierta vegetal y la estructura horizontal de los bordes del parche sembrado, ya que de estas variables dependen las funciones de barrera, corredor, filtro y hábitat, las cuales deben satisfacer los objetivos estéticos del diseño y también la sustentabilidad del sistema que contiene nuestro parche, ya sea el jardín que rodea una vivienda, una plaza o el tejido urbano. Los tamaños de los parches también son importantes por cuanto su rol dentro del mosaico depende de ello. Antes de "limpiar" un terreno para instalar un artefacto humano, nos preguntamos cuál es el rol de cada elemento en el mosaico y si es necesario reservar algún parche grande del ecosistema natural para proteger algún servicio ecológico importante, o si conviene que exista un corredor que permita la reposición de la flora y fauna perdida por la intervención humana. Antes de anular una perturbación natural nos preguntamos cuál es su rol regional porque, aunque parezca muy molesta en el corto plazo, puede tener alguna función amortiguadora a largo plazo. Ejemplo de esto es el intento de drenar nuestros bajos submeridionales para ganar tierras para la agricultura, lo cual empeora las inundaciones por el traslado excesivo de agua cuenca abajo y, más que nada porque se pierde la capacidad amortiguadora de este ecosistema que almacenaba el agua en los picos de inundación, disminuyendo el flujo debajo de la cuenca.

Tal como lo expresó Hobbs[9], la planificación y arquitectura paisajistas se beneficiarían considerablemente de un aporte ecológico para asegurar la funcionalidad de los paisajes planificados. En el mismo artículo, el autor critica a los ecólogos por su resistencia a incluir aspectos sociales y económicos en sus estudios y agrega que "los enfoques son complementarios, y su combinación podría tener efectos sinérgicos". Estamos totalmente de acuerdo, y para empezar presenté la visión del ecólogo, claro que no es la de un ecólogo tradicional, ya que siempre hemos considerado a la sociedad humana, su cultura y su actividad como parte integrante del sistema ecológico, aceptando la diversidad de ideas e intereses como un componente ineludible del sistema complejo[10]. ■

AUTOR > **CARLOS PERNAUT**

> Este trabajo se propone explicar por qué la Quebrada fue propuesta por la República Argentina y aceptada por el Comité del Patrimonio Mundial como itinerario cultural.

OPINIÓN

Carlos Pernaut
Profesor Titular de Historia de la FADU-UBA
Vicepresidente del ICOMOS para las Américas

Itinerario cultural

El 2 de julio pasado, el Comité del Patrimonio Mundial de la Unesco, en su 27ª sesión realizada en París, inscribió en la Lista del Patrimonio Mundial a la Quebrada de Humahuaca como un itinerario cultural.

En los últimos años la noción de itinerario cultural ha adquirido una notoriedad creciente desde que, en 1993, la Ruta de Santiago de Compostela es reconocida en la lista.

El Comité lleva a cabo en estos momentos un proceso de revisión de la Guía Operativa para la implementación de la Convención del Patrimonio Mundial y existen dos posturas sobre los itinerarios culturales: integrarlos dentro de la categoría de paisajes culturales como paisajes lineares o crear una nueva categoría.

Dada la importancia que este debate posee para nuestro país, este trabajo se propone analizar ambas posturas y explicar por qué la Quebrada fue propuesta por la República Argentina y aceptada por el Comité del Patrimonio Mundial como itinerario cultural.

LA CONVENCIÓN > La Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural fue aprobada por la Conferencia General de la Unesco en 1972; entró en vigor en 1975, cuando la ratificaron veinte países y en 1978 se inscribieron los doce primeros bienes.

Hoy, las naciones que se adhieren a la Convención son 176 y en la lista del Patrimonio Mundial figuran 754 bienes: 582 culturales, 149 naturales y 23 mixtos.

Un comité intergubernamental del Patrimonio Mundial compuesto por 21 miembros elegidos por la Asamblea General (la Argentina forma parte de este comité desde 2001), decide los sitios que integrarán la lista; examina los informes sobre el estado de conservación de los sitios ya inscriptos; y adopta decisiones sobre la aplicación de la Convención.

Dos instituciones no gubernamentales de reconocido prestigio son los órganos asesores que evalúan las candidaturas desde el punto de vista técnico: el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios –ICOMOS– los bienes culturales, y la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y sus Recursos –UICN– los bienes naturales.

LOS PAISAJES CULTURALES > La Convención vincula en un mismo texto la conservación de la naturaleza y de los sitios culturales.



En la 8ª sesión del Comité en Buenos Aires (1984), surgió el problema sobre la distinción entre paisajes naturales y culturales que continúa en París en la 9ª sesión, un año después. Finalmente se solicita la búsqueda de una respuesta al ICOMOS y a la UICN.

Una serie de reuniones permiten que en 1992 el Comité adopte las revisiones a los criterios culturales de la Guía Operativa e incluya a los paisajes culturales.

El artículo 36 establece que: "Los paisajes culturales representan las obras que 'combinan el trabajo de la naturaleza y el hombre' de acuerdo con el artículo 1 de la Convención. Son ilustrativos de la evolución de la sociedad humana y del uso del espacio a lo largo del tiempo, bajo la influencia de limitaciones físicas y/o oportunidades presentadas por el medio ambiente natural y de sucesivas fuerzas sociales, económicas y culturales, tanto externas como internas. Los paisajes culturales deben ser seleccionados con base tanto a su valor universal sobresaliente como a su representatividad en términos de una región geocultural claramente definida y también por su capacidad de ilustrar los elementos culturales esenciales y distintivos de tales regiones".

En el artículo 39 se plantean las categorías de paisajes culturales:

I > Los paisajes diseñados y creados intencionalmente por el hombre, como los parques y jardines.

II > Los paisajes evolutivos u orgánicamente desarrollados a partir de imperativos sociales, económicos, administrativos o religiosos. Esta categoría se divide en dos:

A > Los paisajes reliquia o fósiles, en donde el proceso evolutivo ha concluido en algún momento del pasado, pero en los que son visibles en forma material sus rasgos distintivos y,

B > Los paisajes continuos en el tiempo, que tienen un rol activo en la sociedad actual, asociados con formas de vida tradicionales.

III > Los paisajes culturales asociativos, vale decir elementos naturales asociados a la religión o creencias, al arte o a la creación cultural en general.

Por su parte, el artículo 40 agrega que "la extensión de los paisajes culturales depende de su funcionalidad e inteligibilidad" y que: "la posibilidad de designar largas áreas lineales que representen redes significativas de transporte y comunicación no debe ser descartada". En este sentido se incluyen a los itinerarios culturales dentro de esta categoría.

El Centro del Patrimonio Mundial organizó un Congreso Internacional y una serie de talleres con motivo del 30 aniversario de la Convención. En Ferrara tuvo lugar el taller sobre: "Paisajes Culturales, los desafíos en la conservación", del 11 al 12 de noviembre de 2002. Sus conclusiones reflejan en buena medida el estado actual de esta categoría.

Se resaltó el hecho de que fue la Convención el primer instrumento jurídico internacional en reconocer la importancia de los paisajes culturales y definir sus variantes. También se dijo que después de una década en la promoción de esta categoría para su inscripción en la lista es necesario trabajar la representatividad dado que, entre otros problemas, la gran mayoría de estos sitios declarados se ubican en Europa. Se habló de la dificultad para implementar una gestión ejemplar en los sitios, de la insuficiente cooperación que existe entre los países, de la dificultad de conservar formas tradicionales de uso de la tierra, así como de la necesidad que hay de relacionar cada vez más la designación de paisajes culturales con zonas protegidas por la Unesco y la UICN. Como perspectiva para los próximos años se subrayó la necesidad de promover estudios temáticos sobre los paisajes paradigmáticos de las culturas del mundo.

LOS ITINERARIOS CULTURALES > Luego de la inscripción de la Ruta de Santiago de Compostela en la lista, el Comité del Patrimonio Mundial aprueba la intención de reunir un grupo de expertos para profundizar la problemática de los itinerarios culturales. La reunión denominada "Los itinerarios como Patrimonio Cultural" se realiza en Madrid en 1994 y entre otras cosas dice lo siguiente:

"El concepto de itinerario se fundamenta en la dinámica del movimiento y en la idea de intercambio con continuidad en el espacio y en el tiempo. Ilustra el intercambio y

> el diálogo entre países o entre regiones. Revela una pluralidad de dimensiones que desarrolla y enriquece su primitiva función...".

En 1998 el ICOMOS crea el Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales (CIIC). En una primera etapa se identificó la existencia de numerosos itinerarios culturales en el mundo y se los ha comenzado a describir y estudiar sistemáticamente a partir de pautas conceptuales y metodológicas que se elaboraron previamente.

Uno de los proyectos más ambiciosos que propicia el CIIC es el "Camino Real Intercontinental", que estructuró al Imperio Español después del descubrimiento de América. Incluye a 23 países en la península ibérica, las Canarias, América y Filipinas y está conformado por rutas terrestres, marítimas, fluviales y lacustres.

En este proyecto hubo contribuciones desde nuestra Facultad a partir de la Cátedra de Historia a mi cargo. Los arquitectos Alberto de Paula y Juan Pedro Dillon trabajaron en las rutas terrestres; el arquitecto Javier García Cano sobre el segmento de las rutas marítimas y fluviales; y en mi caso, en la coordinación de los aportes de América.

En la reunión del CIIC de San Cristóbal de la Laguna, en 1998 se dice:

"Reconocer que un itinerario o ruta cultural en cuanto a tal, conlleva necesariamente una serie de elementos y objetos materiales unidos a otros valores de tipo intangible, a través del hilo conductor de un proceso civilizador determinante en un momento histórico para una sociedad o grupo determinado".

Y en el congreso del CIIC realizado en Pamplona, en junio de 2001 se expresa:

"Los itinerarios culturales se caracterizan por su movilidad y entrañan una dinámica espacial e intangible de ida y vuelta que no posee el paisaje cultural, el cual obedece a un criterio más estático y restringido, aunque también posea caracteres evolutivos. El itinerario cultural normalmente abarca numerosos paisajes culturales diversos entre sí. Un paisaje cultural no es dinámico en un contexto geográfico tan vasto como el que potencialmente puede abarcar un itinerario cultural. El itinerario cultural puede haber generado y seguir generando paisajes culturales. Pero esto no sucede a la inversa".

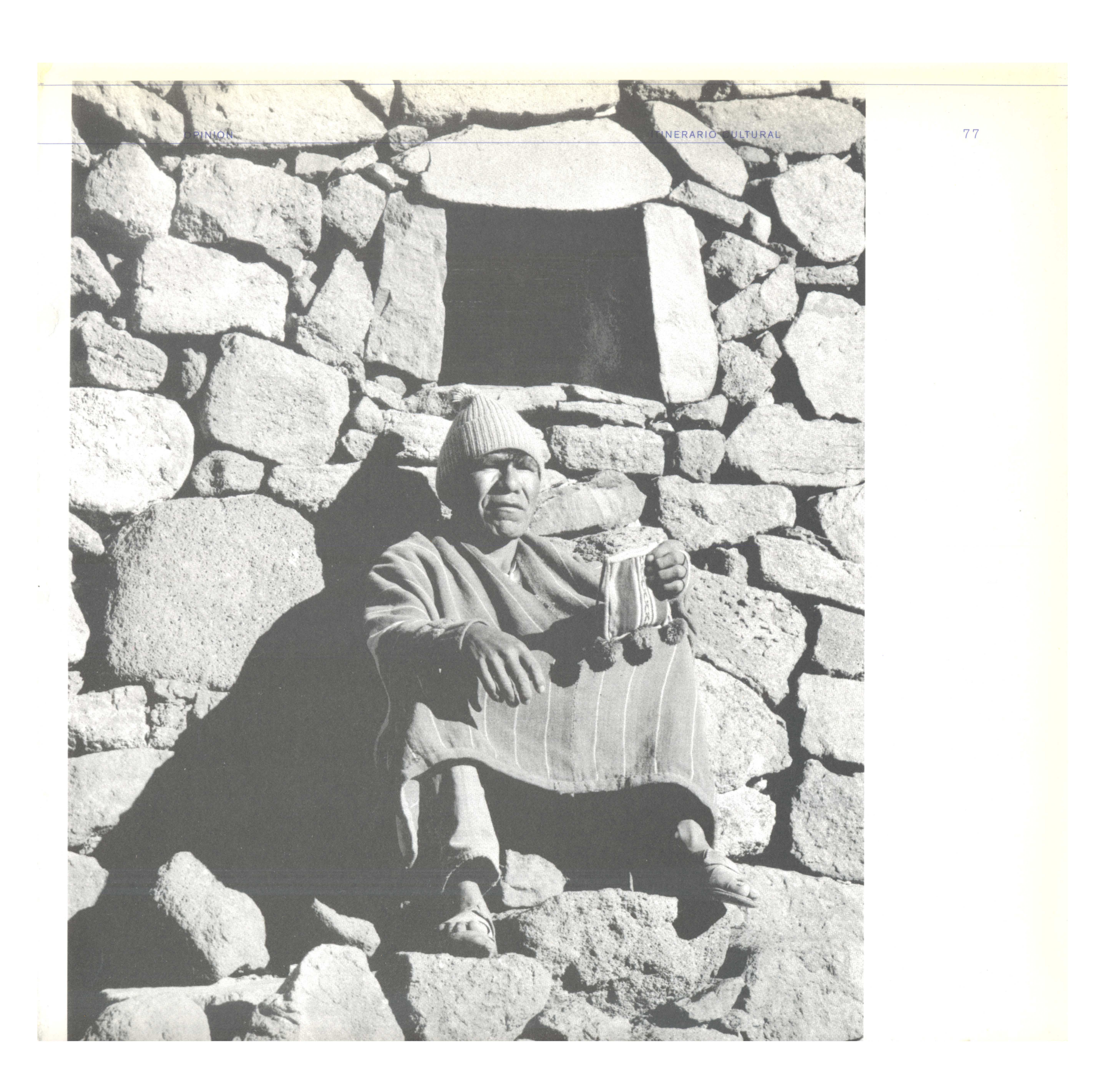
La presidenta del CIIC C María Rosa Suárez-Inclán Ducassi reflejó el estado de los debates, en la apertura del Congreso de Pamplona al señalar:

"Aún es triste observar que una de las positivas conquistas conceptuales del patrimonio en los últimos años, como es el paisaje cultural, puede servir a algunas personas para argumentar que la aun más reciente y fecunda de los itinerarios culturales sólo puede admitirse como parte del primero. Como si el río, que tiene su propia esencia, marco y definición, quisiera eclipsar al mar, en un arrebato de absurdos celos o arcaico protagonismo. Pero, pese a ello, es evidente que los itinerarios, una de cuyas características es la dinámica y la movilidad, han atravesado y modelado múltiples y diferentes paisajes culturales en su recorrido por la tierra y los océanos. Al igual que han creado otras muchas manifestaciones del patrimonio tangible y, especialmente del intangible, que desbordan el marco conceptual de los paisajes culturales".

Con estos argumentos, en la Asamblea General del ICOMOS que se desarrolló en Madrid en 2002, el CIIC presentó una resolución en la que se sostuvo "la independencia conceptual y sustantiva de los itinerarios culturales respecto de los paisajes culturales".

En mayo de este año se reunió en Madrid el "Segundo encuentro internacional de expertos en itinerarios culturales" que sintetizó el trabajo del CIIC desde su creación y preparó una propuesta que el ICOMOS ha elevado al Comité del Patrimonio Mundial para que se incluya en la Guía Operativa a los itinerarios culturales como una nueva categoría.

La definición que plantea este documento es la siguiente: "Un itinerario o ruta cultural patrimonial es un camino físico de naturaleza terrestre, acuática o mixta, caracterizado por poseer una dinámica y una funcionalidad históricas propias y determinadas que, actuando como motor e hilo conductor, en un constante movimiento de ida y vuelta a lo largo de



> su recorrido espacial, han producido una interfecundación cultural entre países o regiones. La interacción y los flujos culturales e históricos de las distintas comunidades humanas insertas en el itinerario cultural se reflejan en sus contenidos patrimoniales tangibles e intangibles que evidencian el valor y significado del itinerario, merced a los intercambios materiales, culturales o espirituales generados por la movilidad de los hombres durante largos y continuos períodos de la historia".

LA QUEBRADA DE HUMAHUACA > Para la postulación, Argentina adoptó las consideraciones y definiciones elaboradas en las sucesivas reuniones organizadas por la Unesco y el Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales del ICOMOS referidas a los itinerarios culturales, entendiendo que los mismos representan un cambio cualitativo de la noción de conservación del patrimonio, al considerar que la amplitud territorial y la integridad cultural permite ampliar la escala a las vinculaciones entre pueblos, ciudades, regiones y continentes.

La Quebrada ha estado en el centro de los debates internacionales en torno a los paisajes y a los itinerarios culturales.

En el Congreso internacional del CIIC, de 2001, hice la primera presentación de sus valores (Pernaut, C. "Afirmaciones y propuestas para generar un debate", en: El patrimonio intangible y otros aspectos relativos a los itinerarios culturales, Pamplona, CIIC/ICOMOS, 2002). Junto al arquitecto Alberto de Paula expusimos nuevamente la postulación en la Reunión de Itinerarios Culturales de San Cristóbal de la Laguna, a fines de 2001.

En el punto 2.a. "Justificación de la inscripción. Declaración de valor", de la postulación elaborada por la Provincia de Jujuy con la asistencia de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos Lugares Históricos, presentada en enero de 2002, se comenzó por distinguir el ambiente natural, el patrimonio material y el patrimonio inmaterial.

EL AMBIENTE NATURAL > "La Quebrada de Humahuaca es un estrecho valle; una meseta socavada por el curso del Río Grande de Jujuy, flanqueada por cordones montañosos y quebradas tributarias transversales. En la misma se destacan grandes unidades geomorfológicas.

Su peculiar recorrido Norte-Sur y su inusitada extensión la convierten en un

corredor único del paisaje de Pre-Puna.

Desde el punto de vista geológico, sus diversas estructuras expuestas a la acción fluvial presentan estratos, plegamientos y procesos erosivos de las mayores proporciones en la región, y en ellos se muestra gran cantidad de eras geológicas.

Desde el punto de vista biológico, es un corredor donde se desplazan la fauna y la flora, con muy pocos endemismos, y donde las quebradas tributarias juegan un importante rol. Desde el punto de vista ecológico es un espacio con función de conectividad.

Más allá de los puntos de mayor valor patrimonial, tanto geológico como biológico y paisajístico, cada segmento de la Quebrada es único, no hay redundancia debido al particular gradiente altitudinal que la caracteriza.

Todo lo señalado le otorga grandes valores de identidad y originalidad al sitio natural".

EL PATRIMONIO MATERIAL > El uso de la Quebrada de Humahuaca como itinerario ha sido constante a lo largo de la historia del hombre, que ha actuado modificando el paisaje desde las primeras incursiones de cazadores-recolectores hace más de 10.000 años.

La Quebrada es depositaria de una enorme riqueza de sitios de ocupación anteriores a la llegada de los conquistadores españoles. Estos sitios se distinguen por su diversidad y por su marcada presencia en el medio. En algunos casos, constituyen enormes áreas donde las evidencias correspondientes a diversas épocas se suceden ininterrumpidamente a lo largo de más de 30 kilómetros.

Se han considerado de valor alrededor de 200 sitios arqueológicos que jalonan un itinerario. Entre ellos se destacan, por sus cualidades intrínsecas, el complejo agrícola de Coctaca y los poblados elevados o Pucara, que acompañan el eje del valle de un extremo a otro.

La zona de Coctaca ha estado ocupada por grupos agricultores al menos a partir de los inicios de la era cristiana, y continúa siendo

una zona agrícola, en menor escala, en la actualidad. La construcción de 600 hectáreas de estrechas superficies de sembradío están limitadas por elevadas paredes de piedra que moderan el clima seco y frío, que protegen el espacio de los intensos vientos y aumentan la temperatura en el interior de los recintos, produciendo un efecto de gradual liberación del calor acumulado en las rocas, durante la noche.

Los antiguos poblados constituyen un ejemplo del conocimiento empírico logrado por los antiguos pobladores, que refleja el extraordinario nivel de la agricultura aborigen americana, aún en zonas consideradas marginales a los grandes centros de desarrollo cultural de los Andes Centrales o de Mesoamérica. El complejo agrícola de Coctaca no tiene parangón en todo el continente, y posee gran valor técnico y de originalidad.

Los Pucaras, poblados habitados entre los siglos XI y XVI, se destacan por su emplazamiento en el paisaje –próximos al río, elevados y muy visibles desde áreas adyacentes–, con contactos visuales entre sí, y por estar asociados con una vegetación endémica de cardones o cactus columnares. Doce de estos poblados se ubican sobre el eje Norte-Sur, y tres sobre las quebradas laterales.

Si bien la presencia de Pucaras o emplazamientos similares no es infrecuente en el área andina, la cantidad, su interconexión visual y su nivel de conservación y de autenticidad les otorga un valor de originalidad como conjunto. Hitos emblemáticos de la Quebrada de Humahuaca, estos sitios poseen, además, fuertes componentes de identidad.

La expansión Huari-Tiwanaku, primero, y la Inca más tarde, acceden a la Quebrada. Los caminos que estructuraron al Imperio Incaico recorren sectores del itinerario, y aportan novedosas tecnologías y tipologías, y nuevos patrones espaciales de asentamiento.

En el siglo XVI, la Quebrada es la ruta de acceso de los españoles desde el Alto Perú. Mercedes, encomiendas y reducciones dividen el territorio. Enclaves rurales, los pueblos indígenas subsisten como "pueblos de indios", y los cambios se suceden con gran lentitud. Aparece la iglesia como uno de los elementos sobresalientes y, a partir de ellas se generan plazas y se ordena el crecimiento de cada población.

A mediados del siglo XIX se rectifican los trazados de algunas poblaciones, como Purmamarca, y en el siglo XX con el ferrocarril, se crea una nueva serie de pueblos. La arquitectura conforma el paisaje con andenes, canales o pircas donde, como hitos, aparecen los poblados. Las tipologías están representadas por las iglesias, primero con persistencias mudéjares y después con planta jesuítica, las "casas de patio" urbana y rurales, las postas, las haciendas y los molinos.

La relación con la tierra se manifiesta en la materialidad de lo construido: adobe, piedra, ladrillo, paja, madera, cal. La técnica es eminentemente artesanal y colectiva, con poca intervención de herramientas intermedias.

La arquitectura organiza los actos humanos, ubicados preferentemente en el exterior; se percibe ligada a la tierra y con carácter de agrupación, en cuanto se constituye como conjunto de varios elementos. En la conformación de los poblados, de los entornos y del paisaje en general, se conjugan la geografía, las etnias que la habitan y las corrientes culturales que las animan.

Su valor reside precisamente en esa relación de arquitectura y urbanismo, paisaje y medio, y en el jalonarse a lo largo de la ruta, en el conjunto más que en las partes, y en la fuerte identidad que las caracteriza. Son valores intrínsecos propios de la arquitectura vernácula, de materiales del lugar, de diseño tipológico y colectivo y de localización en el medio, donde la conservación se realiza en forma periódica.

En este sentido, la autenticidad es muy alta y debe tener en cuenta no sólo la integridad original sino también los momentos importantes de construcción y utilización a lo largo de las diferentes fases del tiempo histórico de cada bien.

Las rupturas aparecen con materiales y modelos foráneos, sobre todo en las extensiones urbanas, con viviendas que se repiten idénticas y que se ubican frente a la ruta, en los accesos o sobre las laderas de las montañas, alterando el paisaje.

EL PATRIMONIO INMATERIAL > El entorno y los bienes patrimoniales que en él se

> encuentran generan profundos lazos de identidad en la población local. La cultura popular oral y tradicional de la Quebrada de Humahuaca resulta excepcional no sólo por su concentración espacial, sino porque en ella se imbrican numerosas formas culturales tradicionales con las formas propias de la sociedad contemporánea.

La música, la lengua, la narrativa oral, la religiosidad y las artesanías mantienen su vigencia a lo largo de los siglos, como resultado de una fecunda relación intercultural, estableciendo una fuerte cohesión grupal y reforzando las redes sociales.

CONCLUSIONES > En los paisajes culturales "el énfasis... se pone en la relación inseparable entre el hombre y su entorno natural, en la capacidad del hombre de usar y transformar coherentemente la naturaleza a lo largo del tiempo y en la especificidad de cómo se hace en las diferentes regiones geoculturales del mundo, ya sea aprovechando las benevolencias o transformando las limitaciones naturales en oportunidades para el desarrollo de las sociedades", (Mújica, E. "Paisajes culturales en el contexto de América Latina y el Caribe. Conceptos, tipologías, casos, implicancias y retos". En: Reunión de expertos sobre los paisajes culturales en Mesoamérica. San José, Unesco, 2002).

En los itinerarios culturales, que por su extensión normalmente están constituidos por diversos paisajes culturales, el énfasis se pone en el movimiento de los hombres de un lugar a otro, en las transformaciones y los enriquecimientos culturales recíprocos entre los pueblos que han circulado y los que se han asentado a lo largo del tiempo, en los cambios que este recorrido, este trayecto ha producido en los caminantes y en el camino.

La Quebrada es un caso excepcional de itinerario cultural y el primero inscripto en América.

También es la primera postulación de nuestro país que incluyó la participación de comunidades originarias en su preparación y en los futuros planes de gestión.

Plantea un enorme desafío en cuanto a su manejo, con sus 155,4 kilómetros de extensión y una superficie de 172.000 hectáreas a las que se le agregan 370.000 de la zona de protección; con bienes públicos y privados y con la jurisdicción de la Nación, de la Provincia de Jujuy y de varios Municipios.

El Comité del Patrimonio Mundial al reconocer a la Quebrada de Humahuaca como un itinerario cultural ha marcado claramente la diferencia con el concepto de paisaje cultural.

Hizo más aún. En el dictamen de aprobación se dice que un itinerario cultural Inca va a ser propuesto en forma transnacional; y que la Quebrada se integrará a esta proyecto. De tal manera que servirá de base a nuevas postulaciones como las de los caminos incaicos y el Camino Real Intercontinental.

Los itinerarios culturales representan la dimensión actual de la conservación del patrimonio. Conducen a un mejor reconocimiento de las "dimensiones económicas, sociales, simbólicas y filosóficas", en una aproximación multidisciplinar.

Desde la conservación puntual, a los sitios, las áreas urbanas, el territorio y el medio ambiente, el culto de los monumentos históricos en su origen privado, se ha convertido en la era de la globalización, en planetario.

La ambivalencia de términos y expre-siones, usados en la disciplina –conservación, preservación, reciclaje, puesta en valor– se traduce en dualidad de estilos o mejor de estéticas (Choay, F. L'allégorie du patrimoine, 1992).

Una tendencia toma para sí el signo del respeto, con los medios que hoy ofrece la ciencia y la técnica. Continúa explícita o empíricamente la obra de los grandes innovadores de los siglos XIX y XX, los pensadores y especialistas contemporáneos y las reuniones y documentos nacionales, regionales e internacionales.

La otra tendencia, colocada bajo el signo de la rentabilidad y de un vano prestigio, dominante, con apoyo frecuente del estado o de instituciones públicas, asume prácticas condenadas desde el siglo XIX antes de ser rechazadas por la Carta de Venecia.

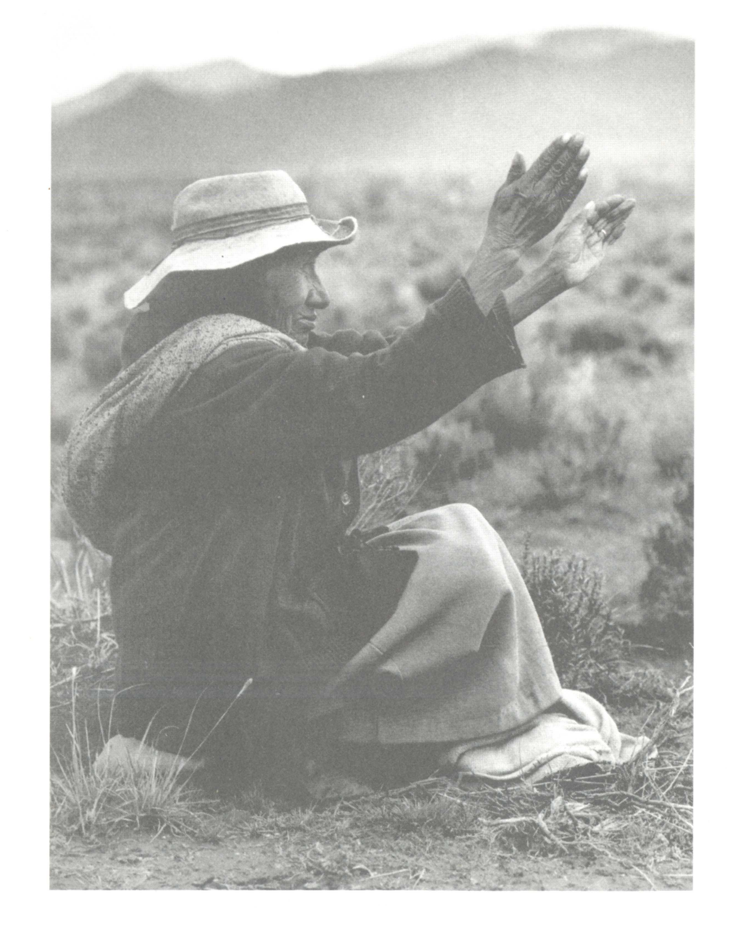
Combate desigual que exige de los profesionales y especialistas, de las autoridades y de toda la comunidad, una nueva ética.

Necesitamos una clara mirada en términos metodológicos, ideológicos y epistemológicos. En este último sentido, el epistemológico, se encuadra este trabajo.

La Argentina con ocho bienes en la Lista del Patrimonio Mundial, continúa muy atrasada frente a países que han comprendido al patrimonio como el eje de un proyecto de desarrollo que da bases culturales y éticas a las políticas en las diversas áreas. México, por ejemplo, ha inscripto 23 bienes.

Una lectura de nuestro territorio permitirá comenzar a trabajar acontecimientos excepcionales como: los paisajes culturales de la producción de alimentos en las llanuras pampeanas y en la región del litoral que nos vincula con Uruguay; los paisajes culturales generados por las estancias lanares en la Patagonia, o por la vitivinicultura y la minería en Cuyo y en el noroeste, que compartimos con Chile; los itinerarios culturales de los inmigrantes galeses en Chubut, por no volver a citar los caminos incaicos o los caminos reales; y otras categorías, como por ejemplo la arquitectura y los espacios urbanos singulares de Buenos Aires hacia 1900.

La coherente postulación de la Quebrada de Humahuaca, realizada en un momento de grave crisis mientras, los gobiernos se sucedían y era necesario coordinar organismos e instituciones locales, provinciales, nacionales e internacionales, demuestran que todo esto es posible. ■



DISEÑO Y PRODUCCION

84

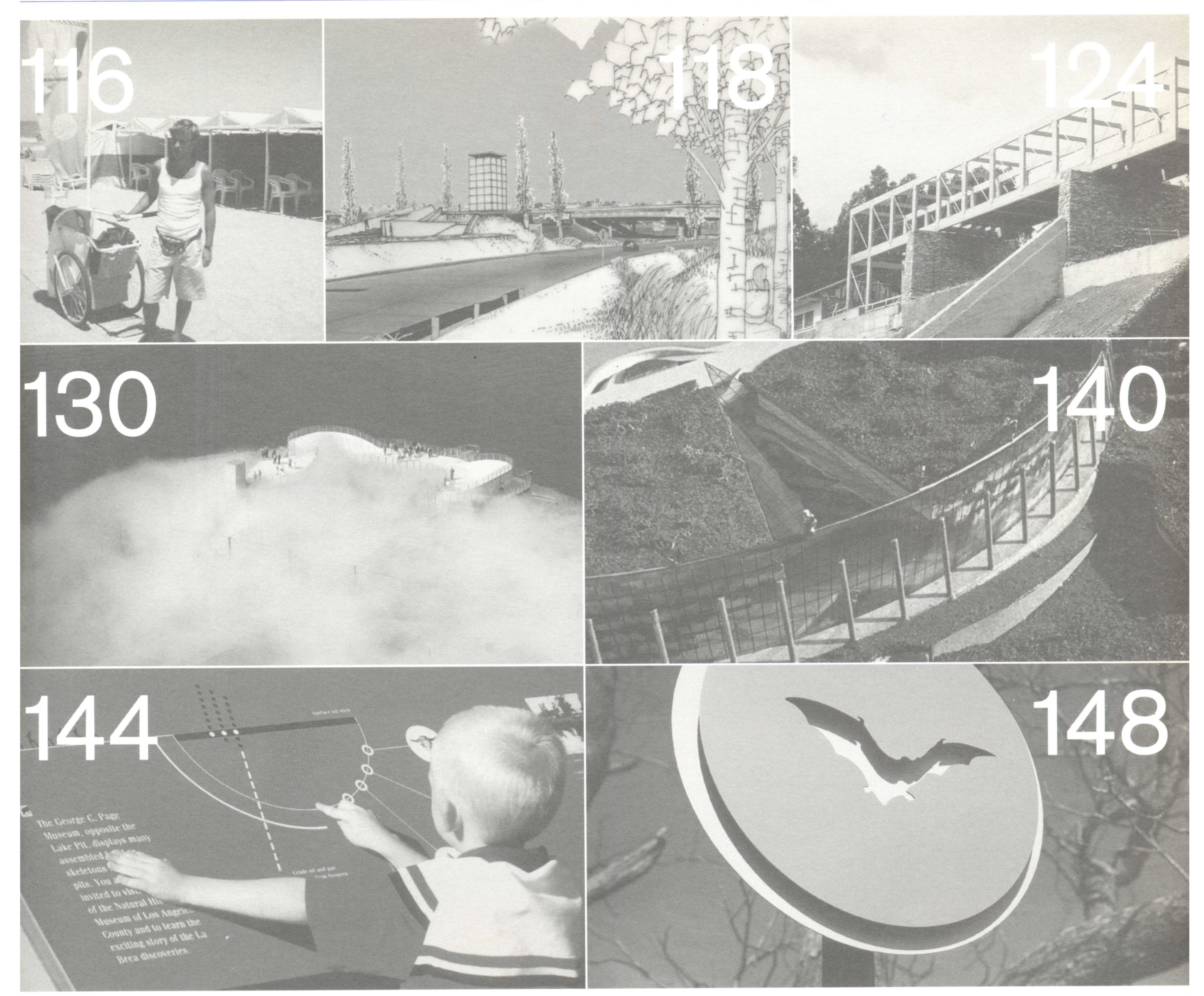
92

98

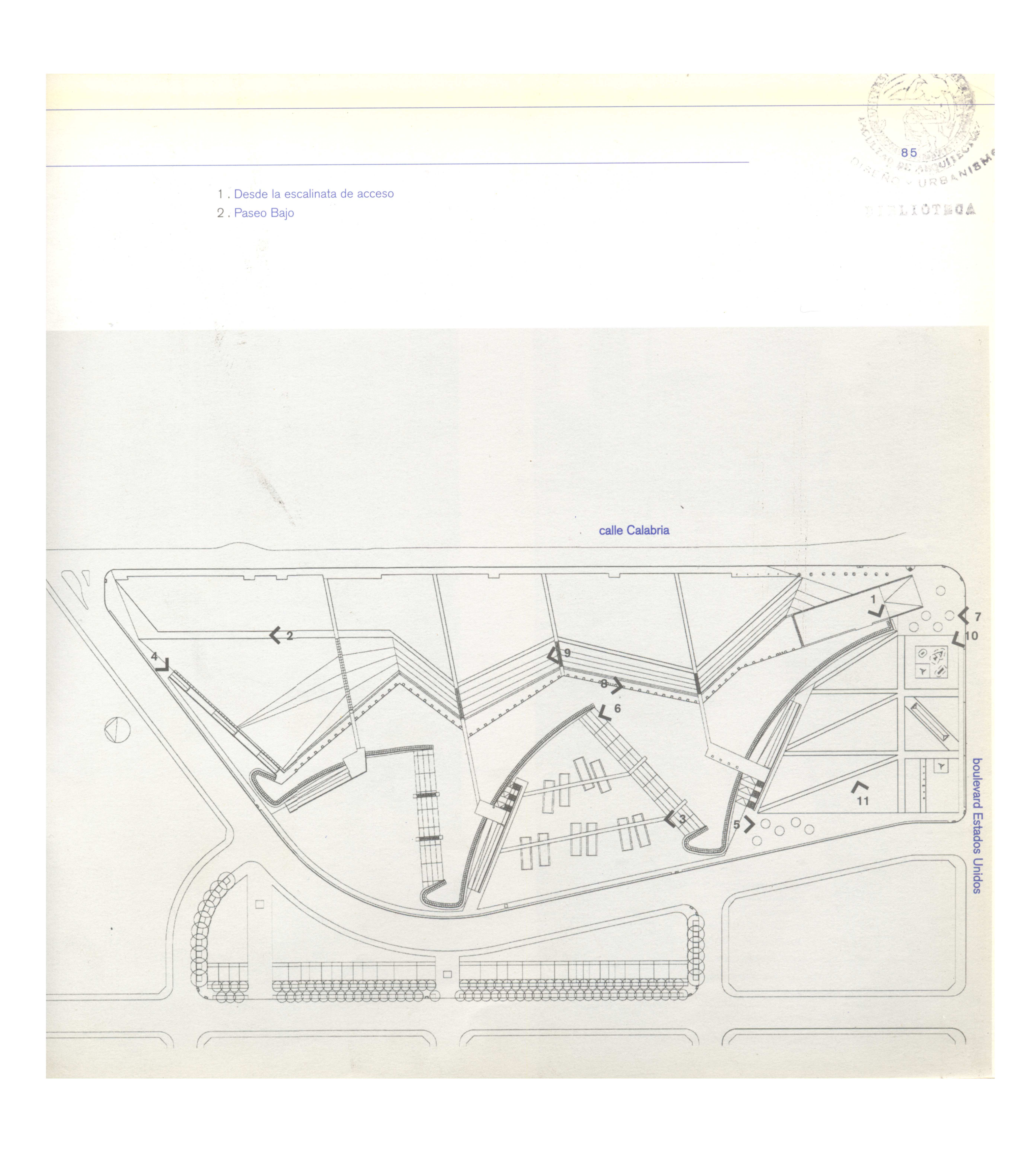
102

106

110


116
118
124
130
140
144
148

1 . Desde la escalinata de acceso
2 . Paseo Bajo



Parque Micaela Bastidas

ARQUITECTOS > Alfredo Garay, Irene Joselevich, Néstor Magariños, Graciela Novoa, Adrián Sebastián, Marcelo Vila

ASOCIADOS > Eduardo Cajide, Carlos Verdechia

SUPERFICIE > 4,8 hectáreas.

INAUGURACIÓN > 31 de enero de 2003

01 PROGRAMA

Forma parte del proyecto ganador del concurso "Nuevas áreas verdes en Puerto Madero".

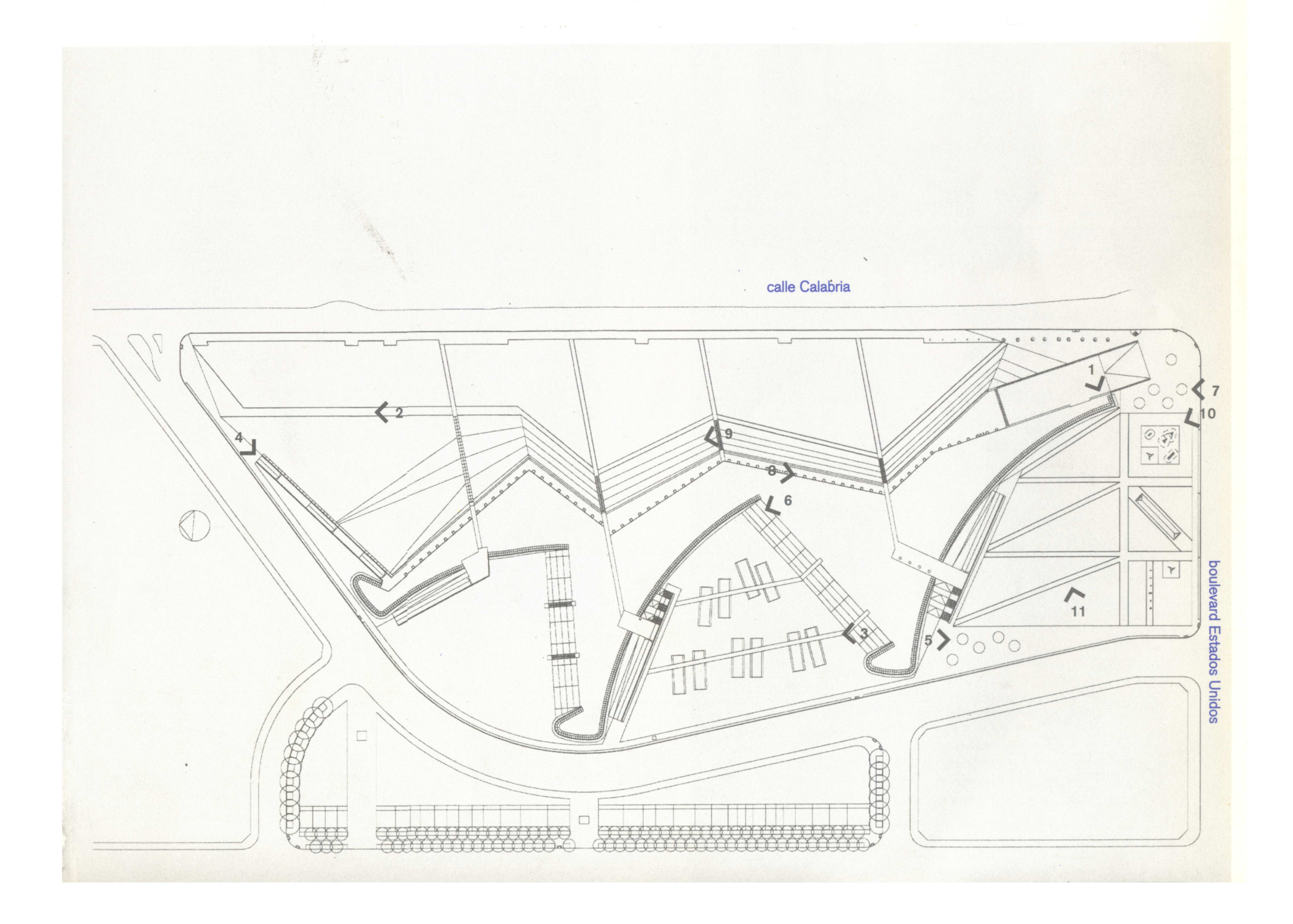
02 UBICACIÓN





1

1 . Desde la escalinata de acceso
2 . Paseo Bajo





3 . Plaza del Huerto

4 . Rampa de acceso, puerta norte



5 . Plaza de los niños

6 . Muro de contención de gaviones, detalle de encuentro premoldeado de hormigón


5

> **PARQUE MICAELA BASTIDAS >** La propuesta de este parque considera dos elementos decisivos en la estructuración de la idea.

1) El trazado se corresponde a la tensión que para nosotros genera la relación entre la ciudad y el río tomando como dato estructurador la trama existente al este y la naturaleza en el horizonte este.

2) La noción de una arquitectura definida a partir de un suelo artificial, que utiliza un recurso existente, el excedente de tierra producto de la construcción de la infraestructura de la nueva urbanización de Puerto Madero.

A partir de estas dos ideas iniciales, definimos una arquitectura del paisaje que se basa fundamentalmente en la construcción de un espacio abierto, donde la escala esta fuertemente determinada por la diferenciación de niveles y la materialidad elegida (los gaviones de piedra y el hormigón) más que por el material vegetal, tradicional elemento estructurador del paisajismo del siglo pasado.

Se diferencian dos áreas, una boscosa y otra abierta, una plana y otra con pendientes, la primera se vincula al eje costero y la segunda a la trama barrial, y se busca integrar en esta pieza las determinaciones de su entorno.

En el área abierta se definen tres recintos de forma ojival, resolviendo la tensión entre ambas geometrías.

Las áreas elevadas se estructuran a partir de la articulación de un paseo principal sobre el borde del terraplén al este y su relación con los senderos que resultan de la continuidad del trazado propuesto por Forestier en la antigua Costanera Sur y su relación con las escalinatas y rampas que vinculan los dos planos de la nueva propuesta.

Este sector se caracteriza por la plantación de árboles de crecimiento lento y herbáceas que definen recintos de escala intermedia entre los grandes planos de las plazas y el gran paseo superior.

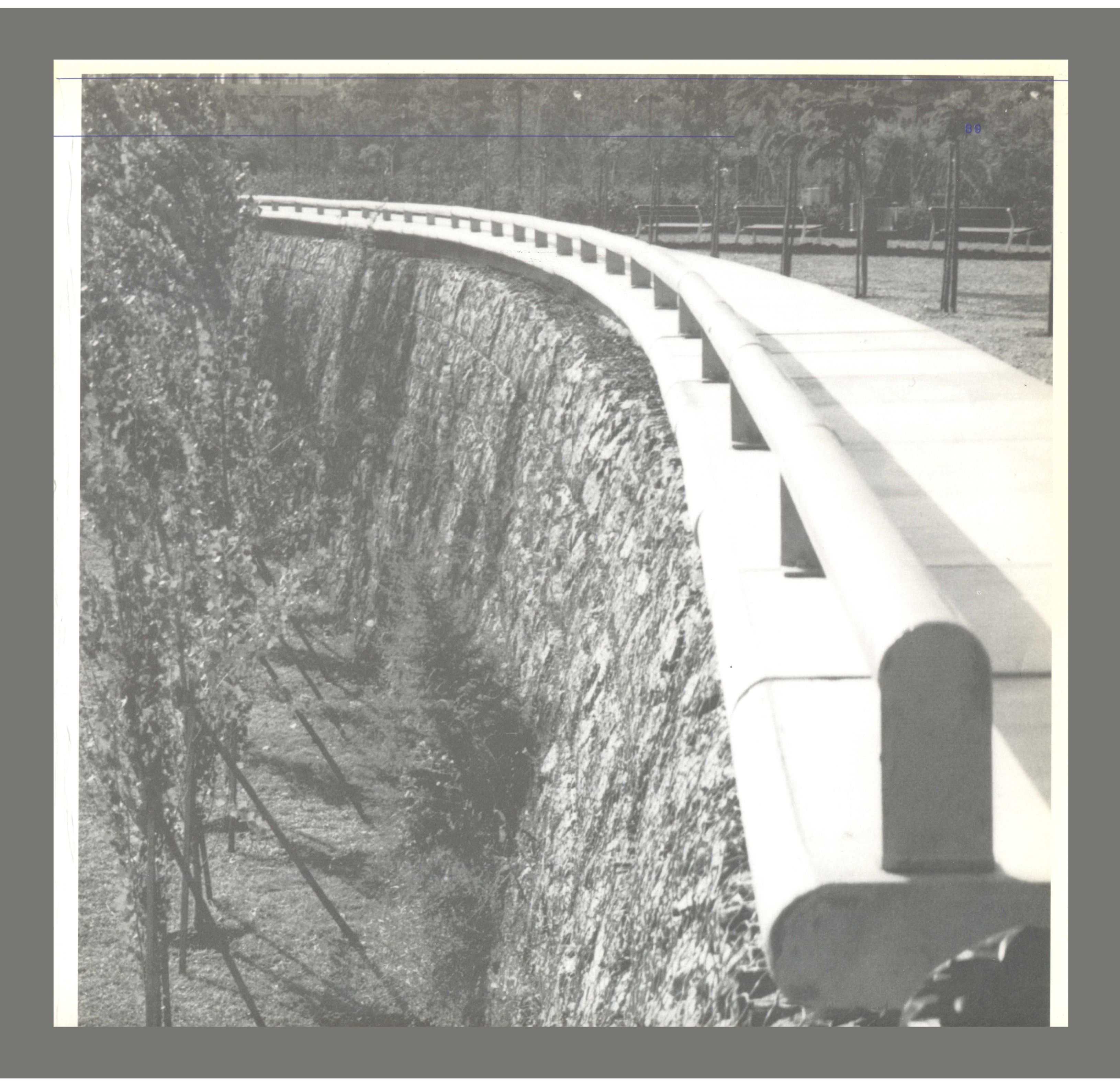
La escalinata de acceso desde el sur, opera como puerta de acceso a este sistema elevado. La gran plaza seca a continuación de la misma recibirá a futuro un conjunto de esculturas que completarán y le darán identidad al planchón de 25 x 50 m.

Las tres plazas en el plano inferior, proponen programas diferentes:

a) La primera, dedicada a los niños se estructuró con un trazado que permite diferenciar áreas de juegos por edades.

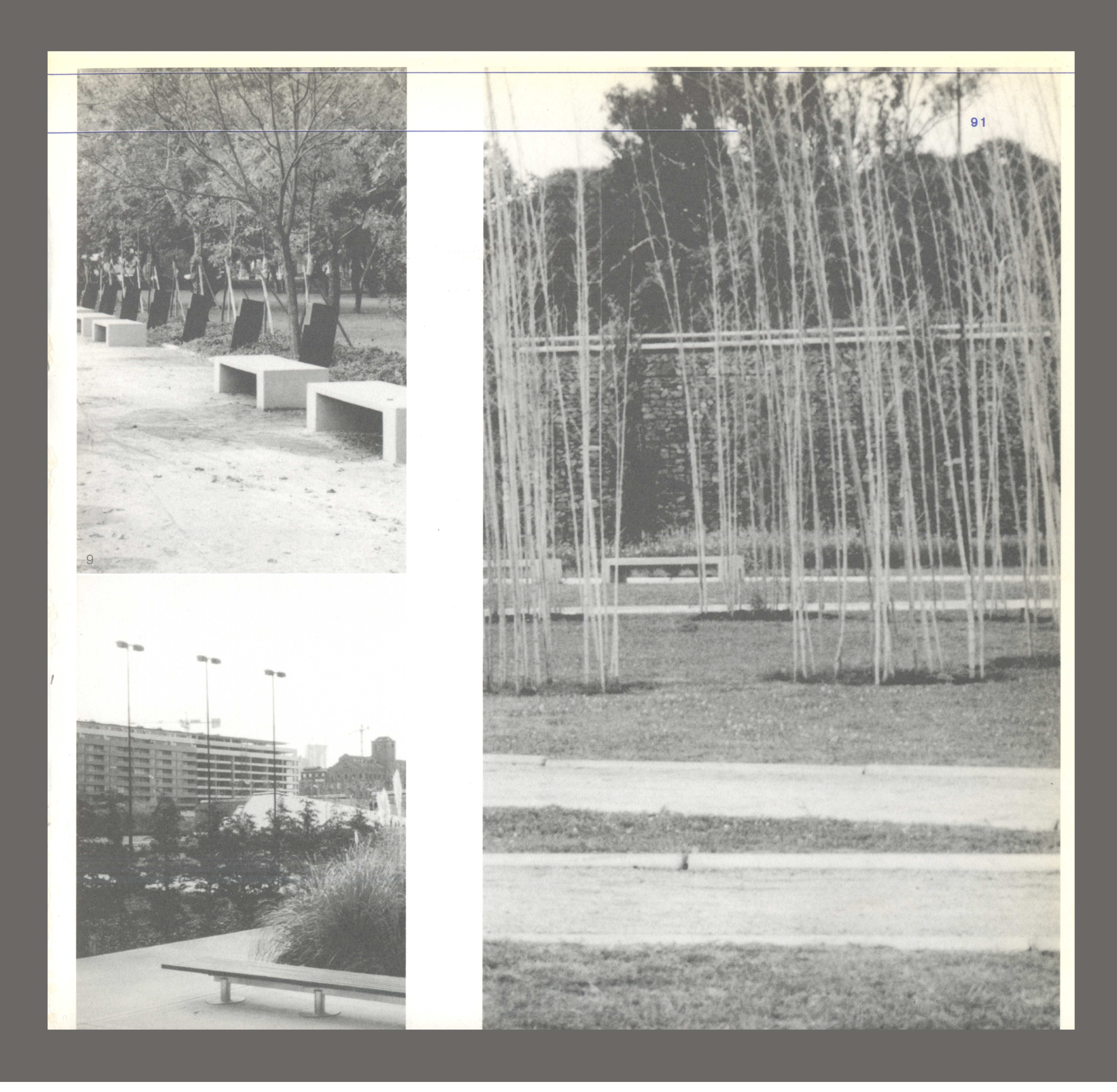
b) La segunda propone una sucesión de recintos, que estructuran un rosedal y definen espacios de contemplación y lectura.

c) La tercera propone, un gran plano verde, en el que unas tarimas de madera permiten tomar sol, reposar y completar estas funciones con otros usos espontáneos no previstos. ■



7 . Escalinatra de acceso, puerta sur
8 . Paseo Alto
9 . Paseo Bajo
10 . Atrio puerta sur
11 . Plaza de los niños





9

Parque en memoria de las víctimas de la violencia

ARQUITECTOS > ALBERTO VARAS, RICARDO SÁNCHEZ OROZA, PABLO VELA (GRUPO VOV)

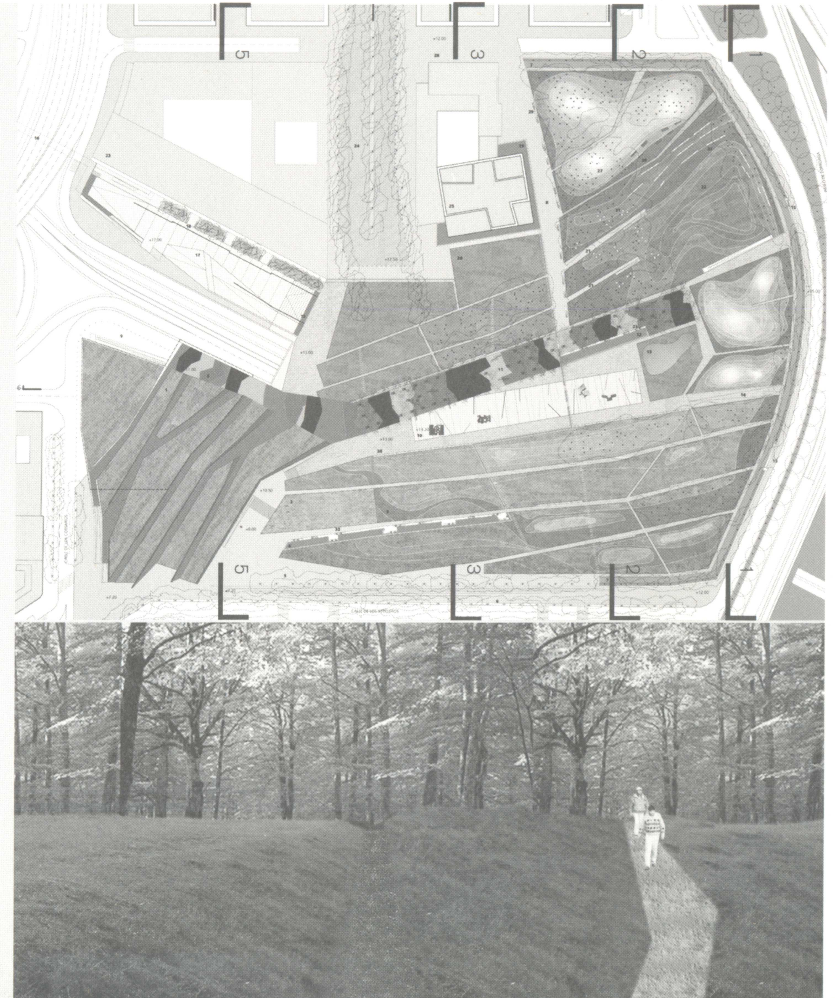
UBICACIÓN > Riberas de Loiola, San Sebastián, España
AÑO DE PROYECTO > 2003
SUPERFICIE > 4 hectáreas
COLABORADORES > Norberto Nenninger, Silvia Alvite, Victoria Larrazabal, Christian Silva, Tomás Tarnofsky, Santiago Servente
ASESORES >Fernando González (ingeniero agrónomo), Diana Cabeza (mobiliario urbano), Ernesto Diz (iluminación)

01 PROGRAMA

Un espacio público para establecer contacto con la naturaleza, e integrar al paisaje urbano las piezas de infraestructura de transporte que lo alteran.
El proyecto que publicamos participó de un concurso internacional a dos vueltas y obtuvo el segundo premio en la segunda vuelta.

02 UBICACIÓN





03 PLANTA Y PERSPECTIVA DEL PAISAJE

1 > Planta general.

1



> **ESPACIO PÚBLICO Y MEMORIA >** Las dos grandes oportunidades que tienen las ciudades contemporáneas para su mejoramiento son, por un lado, el tratamiento de los grandes vacíos urbanos, áreas de expansión aptas para su parquización y para el ocio y esparcimiento de sus habitantes en las que la ciudad ofrece un lugar para la contemplación y la reflexión y un contacto con la naturaleza dentro de la ciudad misma –algo bien distinto de la naturaleza virgen– y; por el otro, la integración armoniosa al paisaje urbano de las grandes piezas de infraestructura que sirven a la eficacia del movimiento en la ciudad y que en su momento han ocupado los grandes vacíos sin competencia.

Estos problemas, que en el pasado emergieron como cuestiones separadas, más otras referidas al significado y al uso del espacio público, actualmente suelen encontrarse, dada la complejidad de la trama urbana de la ciudad contemporánea, cada vez con más frecuencia, como cuestiones interdependientes y superpuestas en el paisaje urbano.

Por otra parte, el parque público y el espacio de la memoria son el punto de encuentro entre la vida urbana y la memoria pública que concierne a un trauma histórico, como lo es el de las víctimas de la violencia.

El mundo moderno está construyendo los lugares de la memoria pública contemporánea que se ha vuelto ya la memoria histórica del mundo moderno, en el que la lucha por la vida y los derechos humanos de los ciudadanos tiene un rol esencial y un legado que transmitir en el espacio público

Andreas Huyssen plantea sobre la cuestión del espacio público y la memoria una serie de interesantes preguntas a las que el futuro parque deberá responder: "..lo que me interesa es la pesada cuestión de cómo representar el trauma histórico, cómo encontrar medios persuasivos de recuerdo público y cómo construir monumentos que eviten un amenazante destino de invisibilidad. ¿Cómo contrarrestar la tendencia inherente a todo monumento de domesticar e incluso congelar la memoria? ¿Cómo se puede garantizar que el monumento conserve su fuerza persuasiva en tanto llamado a la asunción de responsabilidades respecto del pasado y no se convierta en un gesto simbólico y no comprometido?"

Para intentar dar respuesta a estos y otros interrogantes el parque deberá dar lugar tanto a la vida como valor, como a la memoria. No deberá ser un monumento "funerario" o grandilocuente que aleje o cree un clima sombrío o distante, sino un lugar elocuente y atractivo en el que la naturaleza transmita el amor por lo vivo como valor positivo contra la destrucción de la vida.

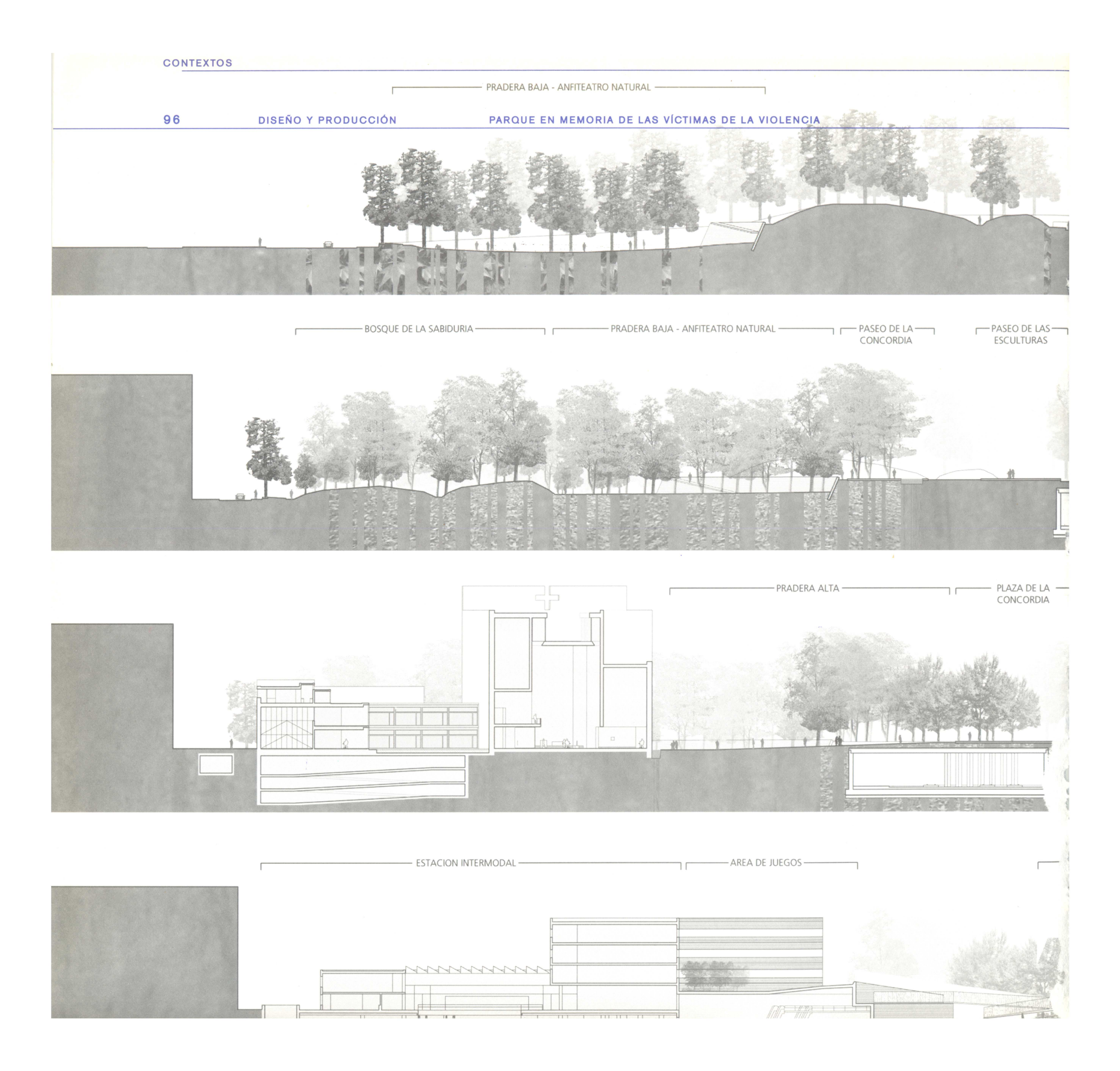
Un aspecto esencial del parque es que será un lugar de la memoria para las futuras generaciones que no habrán vivido los traumáticos sucesos que dan origen a su construcción. Los jóvenes y los adultos que no hayan vivido estos hechos trágicos comprenderán, a través del contacto con un parque que estimule una percepción vitalista, el valor de lo que en su momento ha sido destruido, el mensaje que esta generación quiere transmitir: recordar y vivir. Por este motivo, es importante tener en cuenta que el parque será algo vivo, que habrá que cuidarlo y hacerlo crecer y perdurar al igual que la memoria.

La arquitectura podrá construirse en un plazo más breve, pero los árboles y plantas que poblarán el parque requerirán del tiempo necesario para su crecimiento y maduración. Habrá que hacer crecer el parque, organizar a los equipos encargados de su mantenimiento y evitar, como lo pedía Huyssen, la pérdida de su significado.

La presencia de las piezas de infraestructura de transporte y de una topografía particular son los ingredientes urbanos de una complejidad que convertirán al parque en un parque urbano por excelencia. Subsisten como huellas del pasado y del presente del sitio; la ciudad vista como un yacimiento de su historia en el que los acontecimientos, los árboles, las piedras, el agua, el movimiento y la vida misma son un torbellino dentro del que anida la memoria de sus hechos esenciales. Representan una forma de la memoria, pero en este caso de la memoria urbana del sitio.

Las ciudades y los barrios crean su identidad alrededor de escenarios y sucesos urbanos que se crean desde la vida pública y, por lo tanto desde los espacios públicos que disponen. El Parque para la Paz debe ser sin duda uno de esos escenarios. ■




PRADERA BAJA - ANFITEATRO NATURAL
BOSQUE DE LA SABIDURIA
PRADERA BAJA - ANFITEATRO NATURAL
PASEO DE LA CONCORDIA
PASEO DE LAS ESCULTURAS
PRADERA ALTA
PLAZA DE LA CONCORDIA
ESTACION INTERMODAL
AREA DE JUEGOS



PASEO RECREATIVO

Sección 1

PASEO RECREATIVO

Sección 2

PASEO RECREATIVO

Sección 3

SURCOS DE LA MEMORIA

Sección 5

Jardín de los Niños Juana Elena Blanco

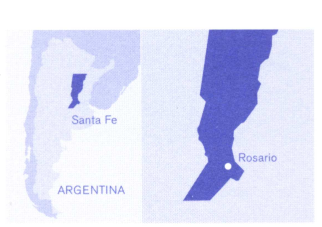
ARQUITECTO > Marcelo Osvaldo Perazzo

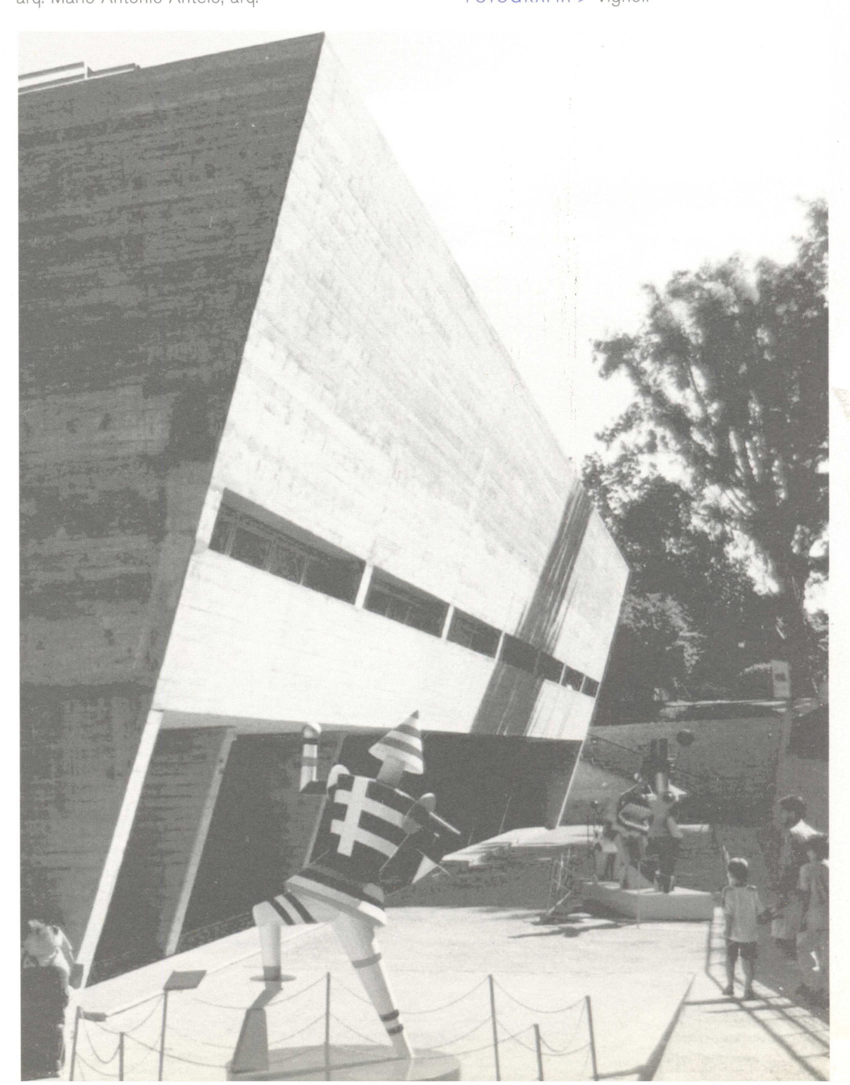
UBICACIÓN > Av. del Lago entre Av. Lugones y Av. del Museo, Parque de la Independencia, Rosario, Argentina
AÑO> 1998 / 2001
PROYECTO > arq. Marcelo O. Perazzo
EQUIPO > arq. Sandra S. Marchesi, arq. Mario Antonio Antelo, arq. Sebastian Bechis
PROMOTOR > Municipalidad de Rosario
SUPERFICIE DEL PREDIO > 35.000m²
SUPERFICIE CONSTRUIDA > Parcela intervención 35.000 m², edificio principal 1500 m²
FOTOGRAFÍA > Vignoli

01 PROGRAMA

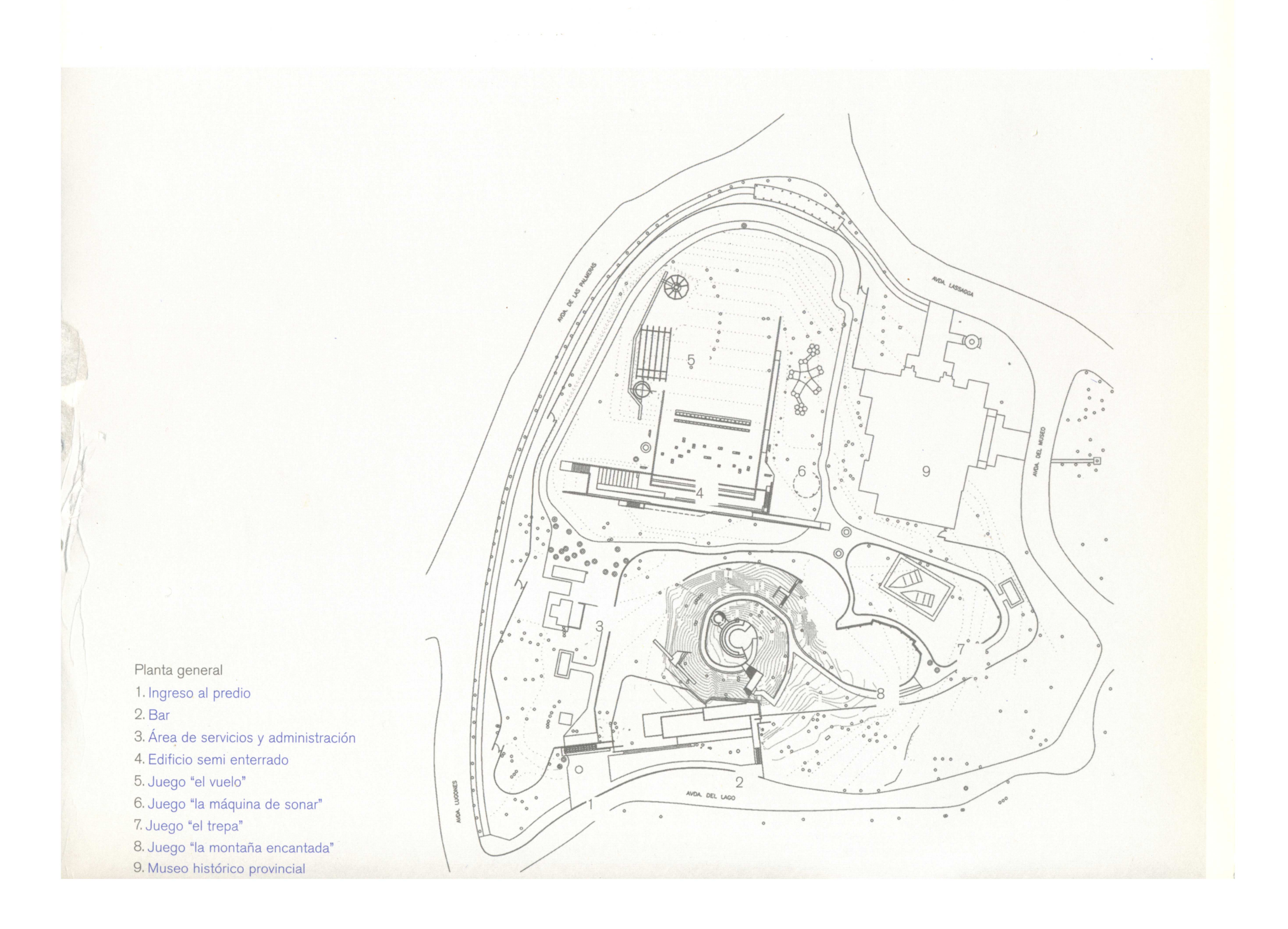
Proyecto didáctico y lúdico para la infancia.

02 UBICACIÓN



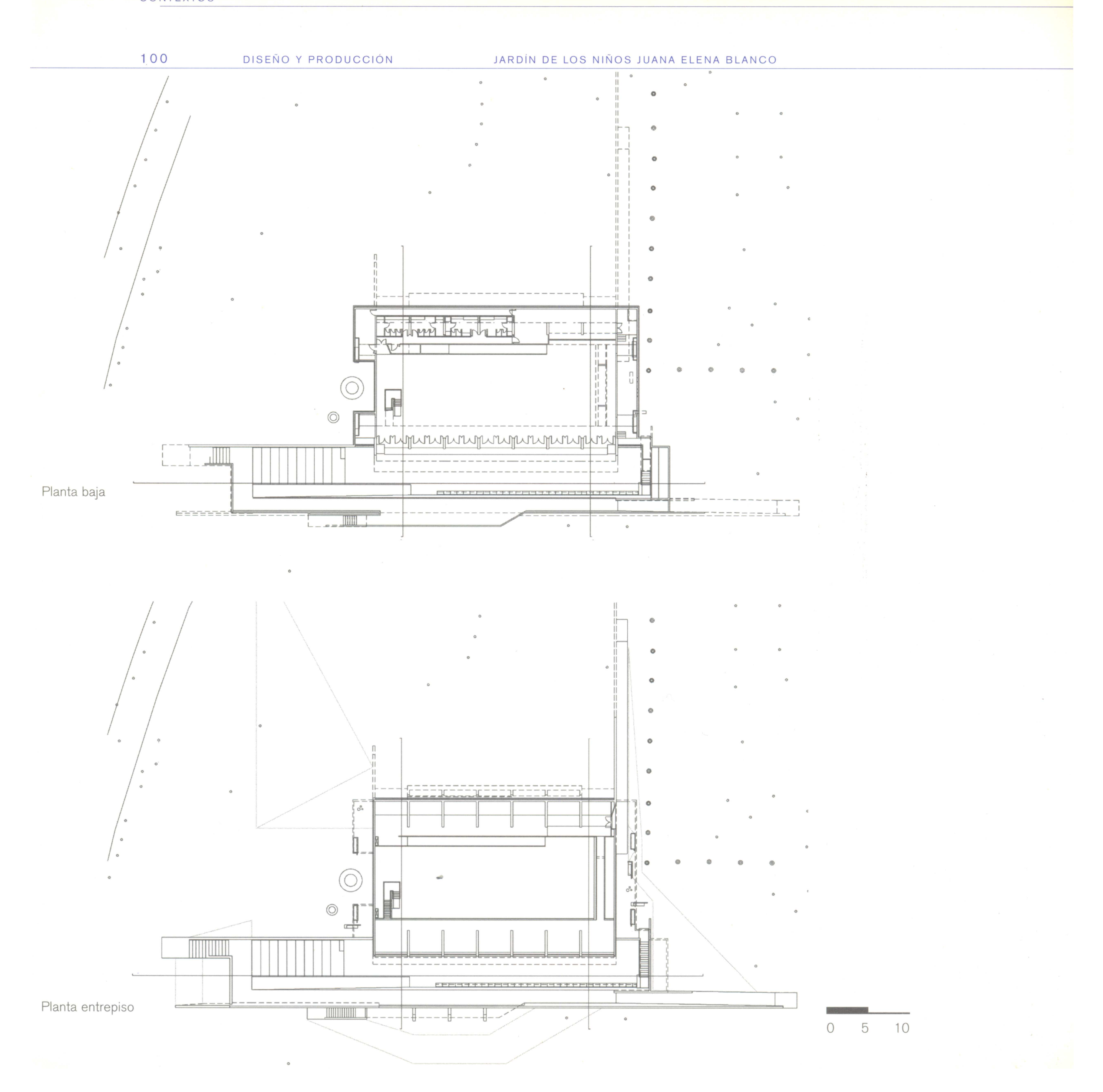


03 EXTERIOR



Planta general

1. Ingreso al predio
2. Bar
3. Área de servicios y administración
4. Edificio semi enterrado
5. Juego "el vuelo"
6. Juego "la máquina de sonar"
7. Juego "el trepa"
8. Juego "la montaña encantada"
9. Museo histórico provincial


Planta baja
Planta entrepiso
0 5 10



> **MEMORIA DEL PROYECTO >** El Jardín de los Niños no podía ser entendido como el proyecto de una parcela o fracción del enorme parque. Algunos lugares yacían a la espera, a otros había que inventarlos.

El programa hablaba de un modelo para armar, de territorios y edificios. Territorio lúdico y didáctico, territorio de los niños.

El término modelo fue reemplazado por proyecto de superficie, de estratos, de superposición, de bajos y sobrerelieves, de suelos que se ahuecan y lomos que emergen, como viejos fósiles.

De recorridos de horquetas, que se animan y multiplican las preguntas, las opciones, de líneas que no sugieren principio y fin alguno.

Sombras que nos tocan los talones, laberinto de reflejos, agua que se derrama, muros que pujan en porte con los colosales paraísos, de escalas y desproporciones, de roces y texturas.

Búsqueda sensual y analítica con una nueva realidad a partir de las imágenes, hasta la sustancia misma.

Confrontación con el vacío como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible.

Ausencia de límites, expectativa de movilidad, vagabundeo, tiempo libre.

Lugares aparentemente olvidados, donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente, isla anterior vaciada de actividad aparente, en donde el ritual es posible.

Un predio que retorna, como Jardín de los Niños... ■

Parque Santa Cruz

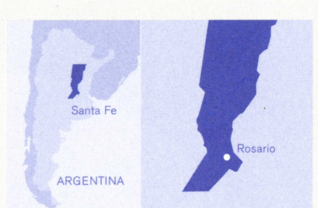
ARQUITECTOS > Gerardo Caballero, Ariel Giménez

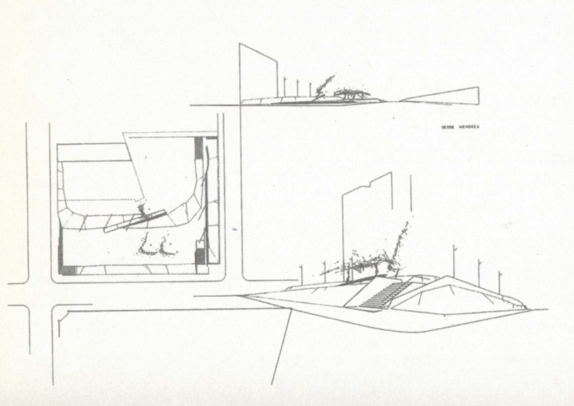
EMPLAZAMIENTO: Rosario, Argentina
COLABORADOR: M. Suárez
FOTOGRAFÍAS: Gerardo Caballero
AÑO: 1989

01
PROGRAMA

Recuperación de un área urbana deteriorada, con mínimas intervenciones.

02
UBICACIÓN







> **PLAZA SANTA CRUZ >** Esta pequeña plaza, situada en la zona central de la ciudad, ha sido durante muchos años un lugar agreste, sin huellas ni rastros de elementos arquitectónicos, una topografía verde que anuncia las barrancas del río Paraná por donde la gente practica diversas actividades recreativas.

El proyecto propone no urbanizar el lugar sino mantener sus características topográficas y paisajísticas. Debido a los diferentes niveles del emplazamiento con respecto a las calles circundantes se observaron los caminos trazados por los paseantes y, sobre ellos, se materializaron las escaleras y las rampas que son las únicas intervenciones del proyecto.

Siguiendo un criterio cauteloso, se optó por construir todo lo nuevo en hormigón armado para evitar un deterioro prematuro y lograr un diálogo con el material propio del lugar, la tierra.

Observar el sitio e injertar el proyecto; de una sola vez.

Encontrar la fisura desde donde fabricar el lugar para la arquitectura ... y ocuparlo. ■







Granja en Rosario

ARQUITECTA > Paula Fierro

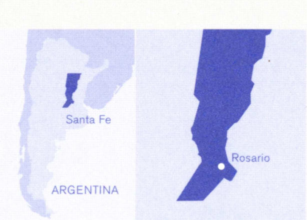
UBICACIÓN > Av. Perón 8000. Rosario
SUPERFICIE > 5 hectáreas.
PROYECTO > Secretaría de Planeamiento Municipalidad de Rosario
AÑO > 1999
PROYECTISTAS > arq. Paula Fierro, arq. Lucas Berca
COLABORADORES > arq. Andrea Calderini

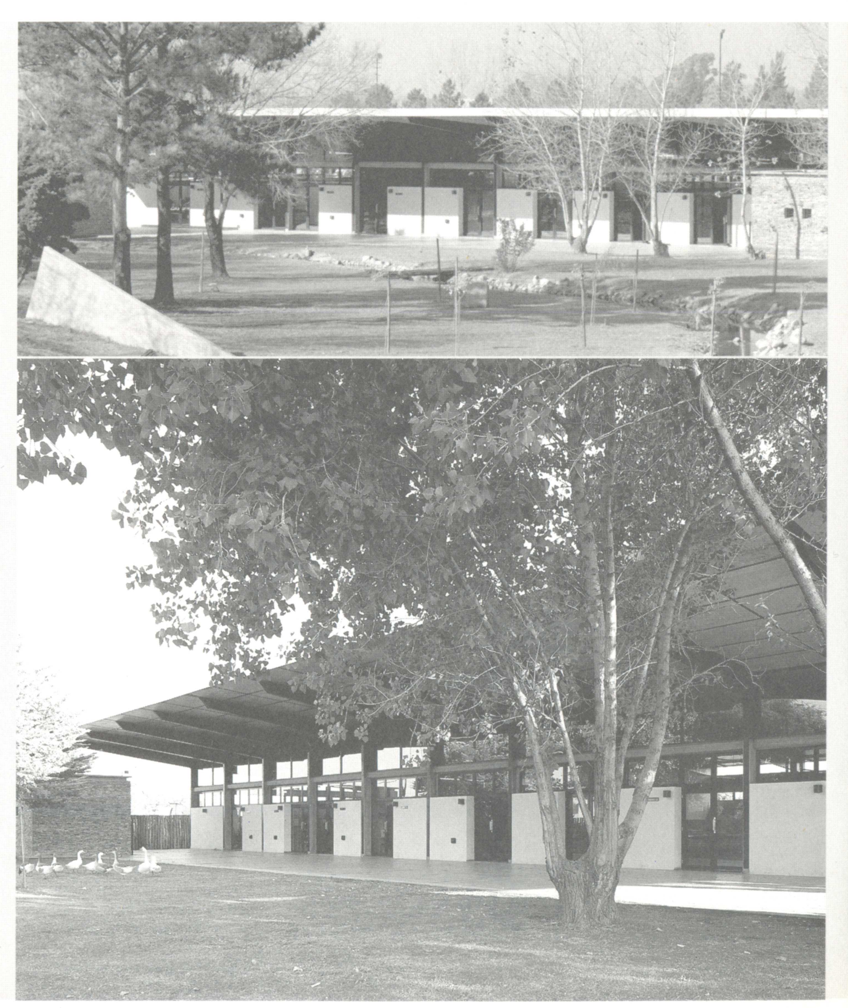
ASESORES TÉCNICOS >
Diseño de estructuras: ing. Luis Curti, ing. Gonzalo Garibay
Diseño hidráulico: ing. Raúl Postiglione
Diseño iluminación: ing. Fermín Peña
MARCO CONCEPTUAL >
dra. Chiqui González

01 PROGRAMA

Espacio recreativo cuyo objetivo es vincular la naturaleza con la infancia. Juegos y educación no oficial conviven con espacios de participación

02 UBICACIÓN

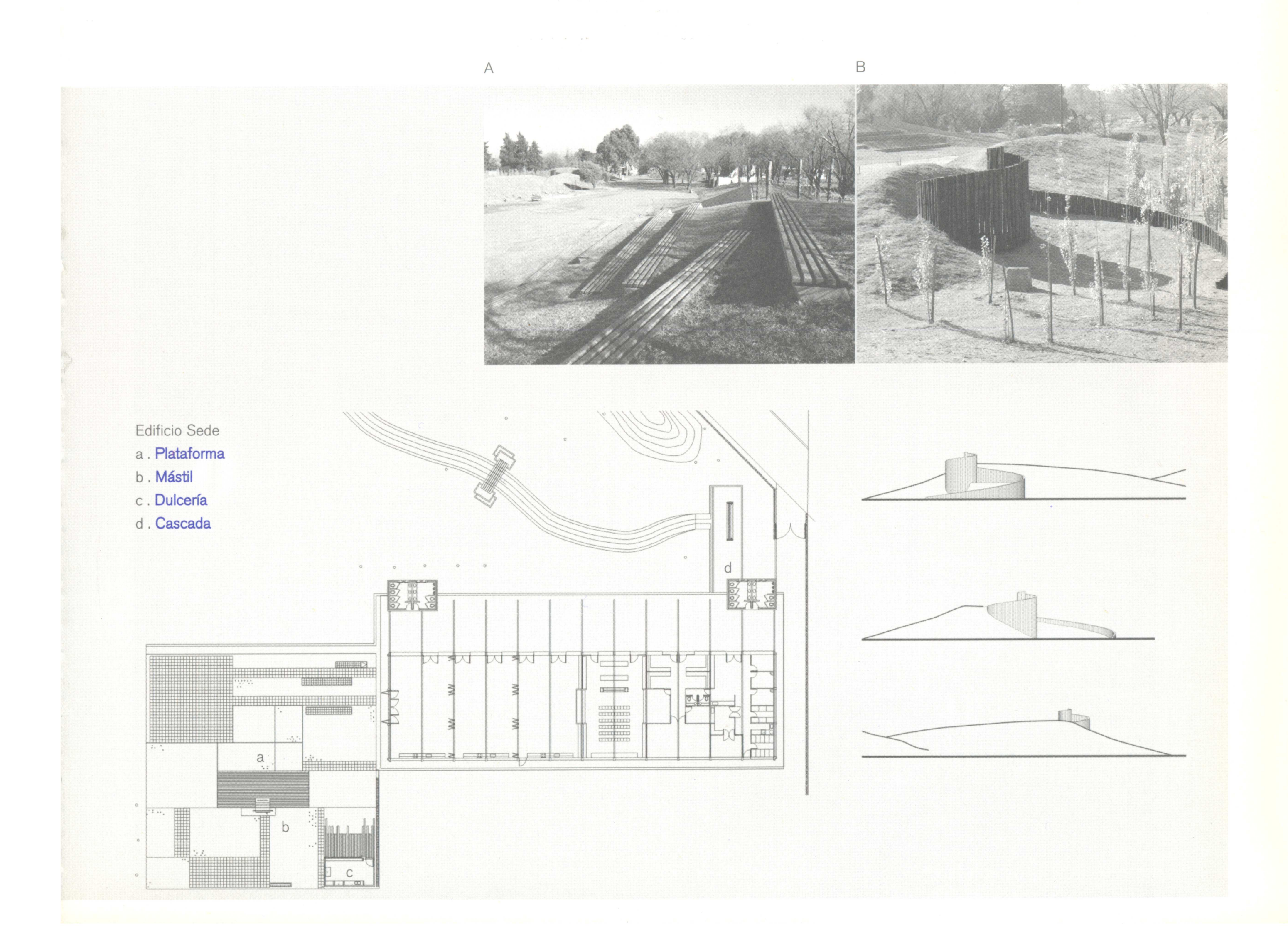


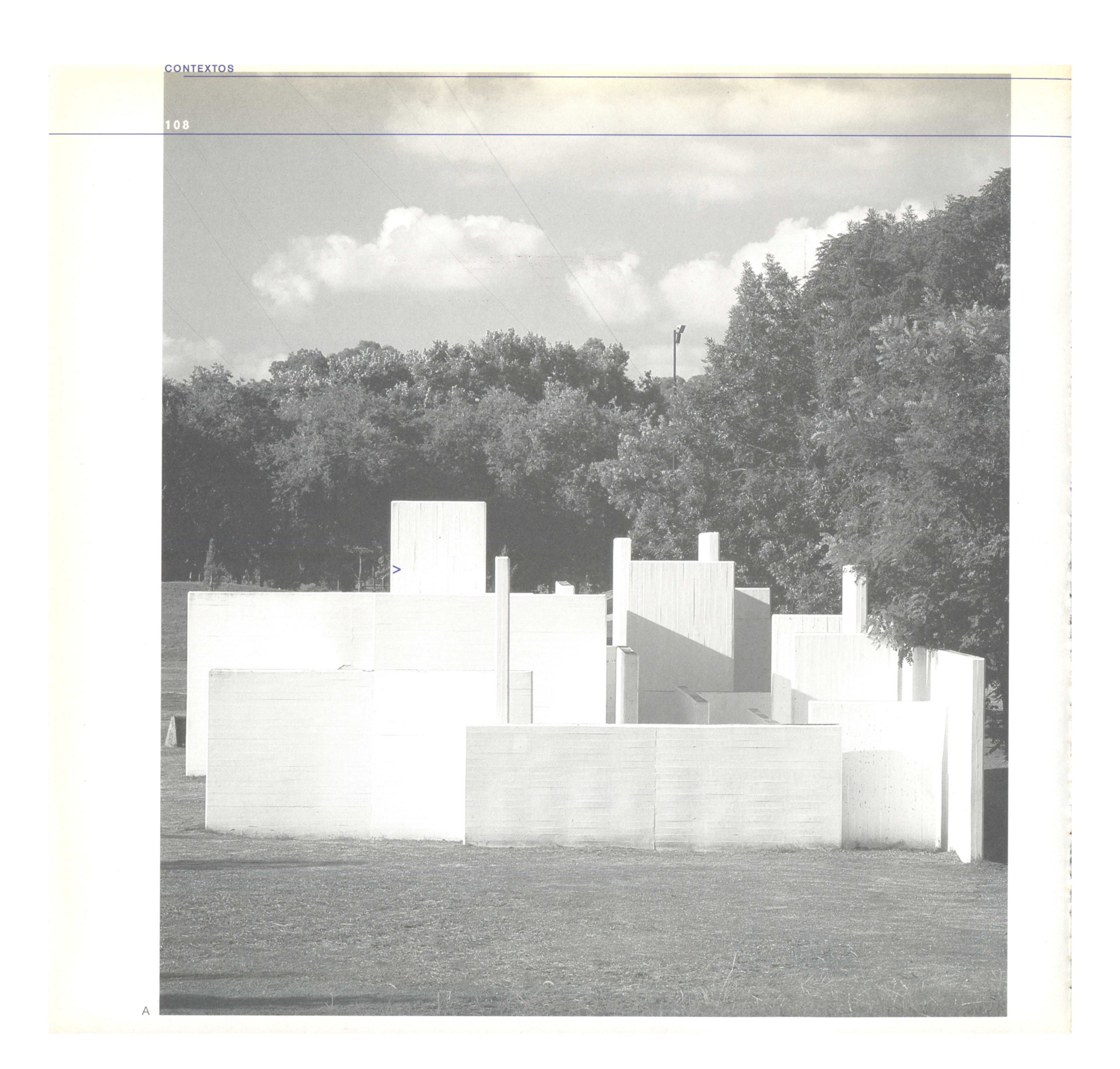


03 EDIFICIO

A > Anfiteatro

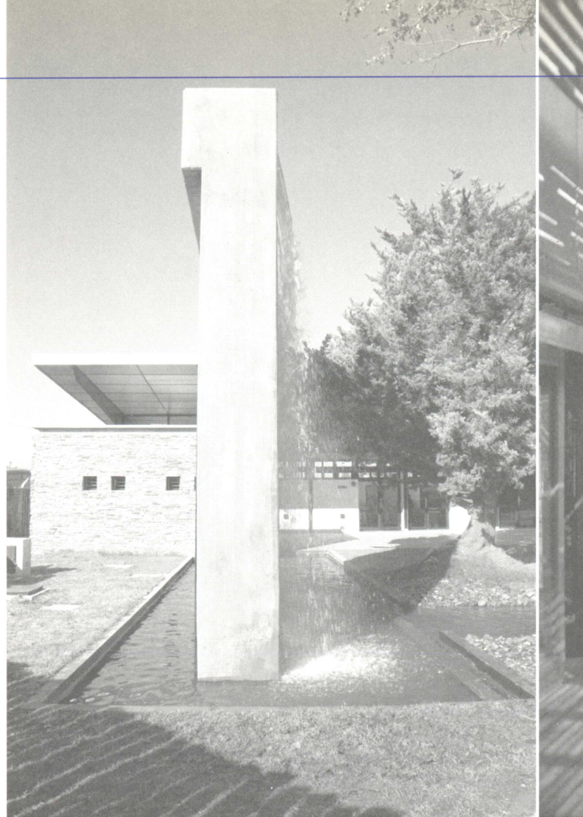
B > Caracol





A

A > Laberinto
B > Cascada
C > Taller


B


C

> **GRANJA DE LA INFANCIA >** La granja es un espacio recreativo encomendado por la Municipalidad de Rosario, ubicado en Av. Perón al 8000, desarrollado en un predio de cinco hectáreas, donde convergen conceptos de juego, educacion no formal y múltiples modelos de participación, que permiten la vinculación entre la naturaleza y el niño.

La tarea consistió en soñar lugares que produjeran sorpresa, curiosidad, casi ponerse ojos de niño e imaginar, recordar las fantasías y sensaciones de la infancia. Así, partió la búsqueda para mostrar un mundo más grande, donde el juego no se disocie del aprendizaje, donde integrar cultura y naturaleza. Un lugar en el que el pensamiento se teja en los telares, se sumerja en la leche y el pan como si al fin no lo opusieran a la acción

Está dispuesta para el juego en todos sus aspectos: como investigación, experimentación, construcción de conceptos, creación de objetos, recorridos, aventura, foros de discusión, cuentos del día y de la noche.

El desafío consistió en diseñar un territorio propio, que albergue con la mayor libertad posible las actividades propuestas. Así surgieron las lomas, la idea de moldear la topografía para dividir sin encerrar. La forma se subordina a lo silvestre. Un proyecto donde la arquitectura no domina a la naturaleza sino que la acompaña.

Los planos se elevan y suben hasta alcanzar los árboles. Se clavan en el territorio. Se comparan unos con otros en el laberinto. Conforman un marco y conjunto en la fuente.

La organización espacial tiene intención de libres recorridos, pero con efecto de sorpresa. Caminar para descubrir. Espacios interiores en la inmensidad exterior.

Las herramientas para trabajar el proyecto son: la tierra, la piedra, la madera, la vegetación, el aire, el sol, la sombra y el agua.

La granja está pensada para mezclarse con el paisaje: espirales de troncos, lomas, casitas en los árboles, bosque, laberintos, hacen de los planos espaciales de sensación y visión una metáfora de la búsqueda y amor por el conocimiento. ■

Granja en San Miguel

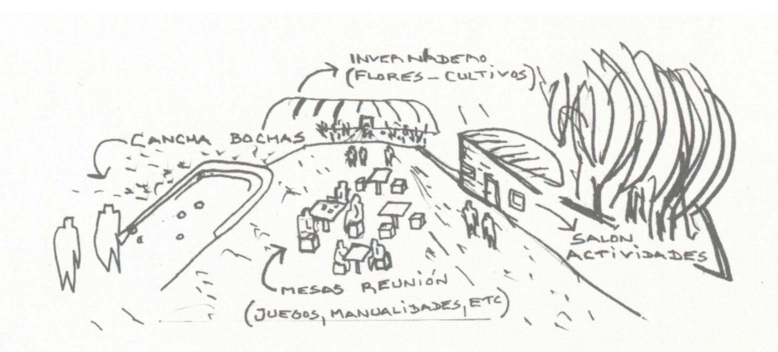
ALUMNOS > Mariana Sainz, David Dal Castello, Matías Frazzi, Cynthia Almarza, Diego Vega
TUTOR > arq. Eduardo Maestripieri; FADU-UBA

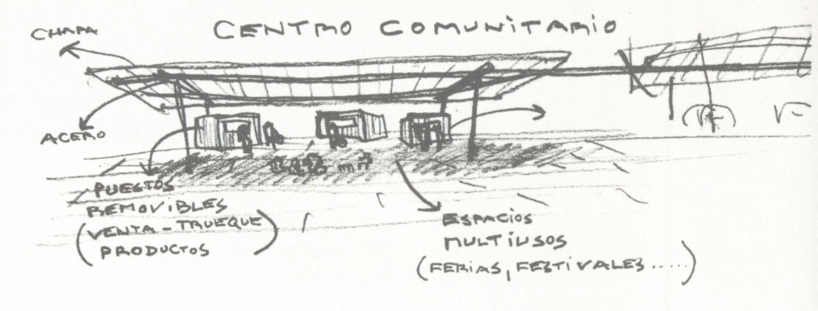
01 PROGRAMA

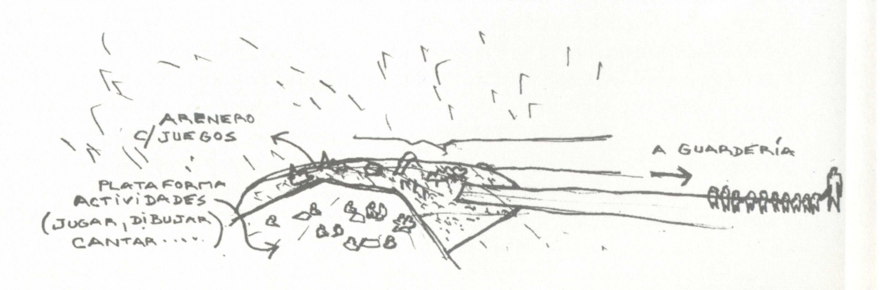
Parque San Miguel. La dimensión urbanística del paisaje: el Parque Urbano como centro de desarrollo comunitario local.

02 UBICACIÓN









03 EPIGRAFE

NOTA > 1 La lic. Adriana Rofman es Coordinadora del Programa de Desarrollo Local de la Universidad Nacional de General Sarmiento y fue miembro del Jurado del Concurso Parque San Miguel.

Los títulos siempre condensan muchos de los argumentos que se proponen exponer en extensos y a veces elípticos desarrollos. En el comentario al proyecto ganador del concurso del Parque San Miguel, el nombre propuesto: La dimensión urbanística del paisaje. El Parque urbano como centro de desarrollo comunitario local, es una justa definición de una concepción que, desde una nueva mirada sobre los procesos de desarrollo de las comunidades, se apoya en las necesidades locales para iniciar un proceso de construcción de un nuevo paisaje desde la comunidad, entendido como un cambio integral en las condiciones de vida de la población.

Construcción en el doble sentido, físico y epistemológico, como despliegue de acciones técnicas y productivas directamente transformadoras de los territorios y como conformación de un marco conceptual ideológico desde el cual dotar de un cierto sentido simbólico a aquellas acciones dispuestas por las organizaciones promotoras del concurso: las organizaciones civiles De Nosotros Depende, Redes Comunitarias y la Sociedad de Fomento Olegario Víctor Andrade, para transformar la lógica de ocupación desplegada hasta el presente en un fragmento carente de urbanidad en la periferia de San Miguel.

Paisaje no tanto como reconocimiento de las cualidades propias del sitio elegido, sino como la relación entre el lugar y la técnica. La utilidad y finalidad del nuevo paisaje sólo quedará en evidencia como consecuencia de un obrar productivo y transformador del sitio, sobre todo a partir de la exasperante realidad de lo dado, un basural, que los vecinos del Barrio La Estrella se comprometieron en transformar y recuperar entre todos.

La obra que comentamos proyectada por un equipo de estudiantes avanzados de la FADU, escoge esta vía para (re)construir un concepto de paisaje en torno a lo que Adriana Rofman[1] señaló como una característica del concurso y que quedó de manifiesto en el proyecto: la naturaleza territorial del desarrollo como protagonista activo del proceso de cambio social y productivo de la comunidad.

Estos procesos de cambio estructural, según Rofman, tienen lugar en un espacio geográfico determinado, un territorio que conjuga determinadas relaciones de producción y estructura económica, una trama socio-institucional que se refleja en las características del Estado local, una historia y culturas propias, y además, una inserción específica en el sistema nacional y global.

Los principales factores del desarrollo están, entonces, en el mismo territorio, y el éxito de la estrategia consiste en potenciar las capacidades allí existentes y aprovechar las capacidades que ofrece el mundo "extra local". Es un modelo de transformación social que se sustenta en la construcción de una mejor articulación entre los sectores e instituciones que dinamizan la vida local. Esta dinámica no puede ser detallada previamente en un documento-plan, ya que se mueve en función de los resultados de la interacción entre instituciones. Constituye, más bien, un esquema de orientación que guiará las acciones articuladas entre el gobierno local y la sociedad civil.

En el caso del Parque San Miguel men-

NOTA > 2 Horacio Bozzano, Aportes para una Teoría Territorial del Ambiente, Espacio Editorial, Buenos aires, 2000.

> cionar la relación entre lo natural y lo productivo como modo dominante de construcción de paisaje es la vía escogida por los promotores del concurso para dar forma y sentido al Centro de Desarrollo Local que reunirá diversas actividades deportivas, productivas, recreativas y educativas.

El equipo de estudiantes avanzados optó por una vía proyectual que interpretara esta no tan convencional consideración del parque como paisaje productivo y propuso una forma metafórica de abordar el programa propuesto por las organizaciones civiles. Una analogía mecánica y orgánica. Las diferentes actividades propuestas para el Parque San Miguel reproducen como la hoja del Tilo el dibujo del árbol. Son cada una de ellas ramificaciones que se despliegan en el terreno, pequeños microcosmos que recrean el macrocosmos. El paisaje natural-productivo es orden y ley, unidad y diversidad ilimitada, trabajo y armonía. Un Plan para guiar las posibles acciones entre el gobierno local y la pequeña comunidad barrial. Un fragmento articulado en el vasto y complejo territorio real del partido de San Miguel.

El objetivo final de Redes Comunitarias y la Sociedad de Fomento Olegario Víctor Andrade, las dos organizaciones civiles involucradas en la gestión del Parque San Miguel es trabajar e indagar en aquellas tendencias que de alguna manera movilizan territorios reales y pensados, para transformarlos en territorios posibles[2], con la intención de incorporarlos en su quehacer por los actores sociales involucrados.

En resumen, una propuesta diferente y poco convencional en su voluntad de encuadrar una temática a veces tan evanescente como aquella de la relación entre urbanismo y diseño del paisaje: pero también una propuesta con algunos temas abiertos y polémicos, casi como invitaciones al debate y también a continuar profundizando la investigación del camino propuesto.

PARQUE SAN MIGUEL. UNA PROPUESTA DIFERENTE DE DESARROLLO COMUNITARIO >

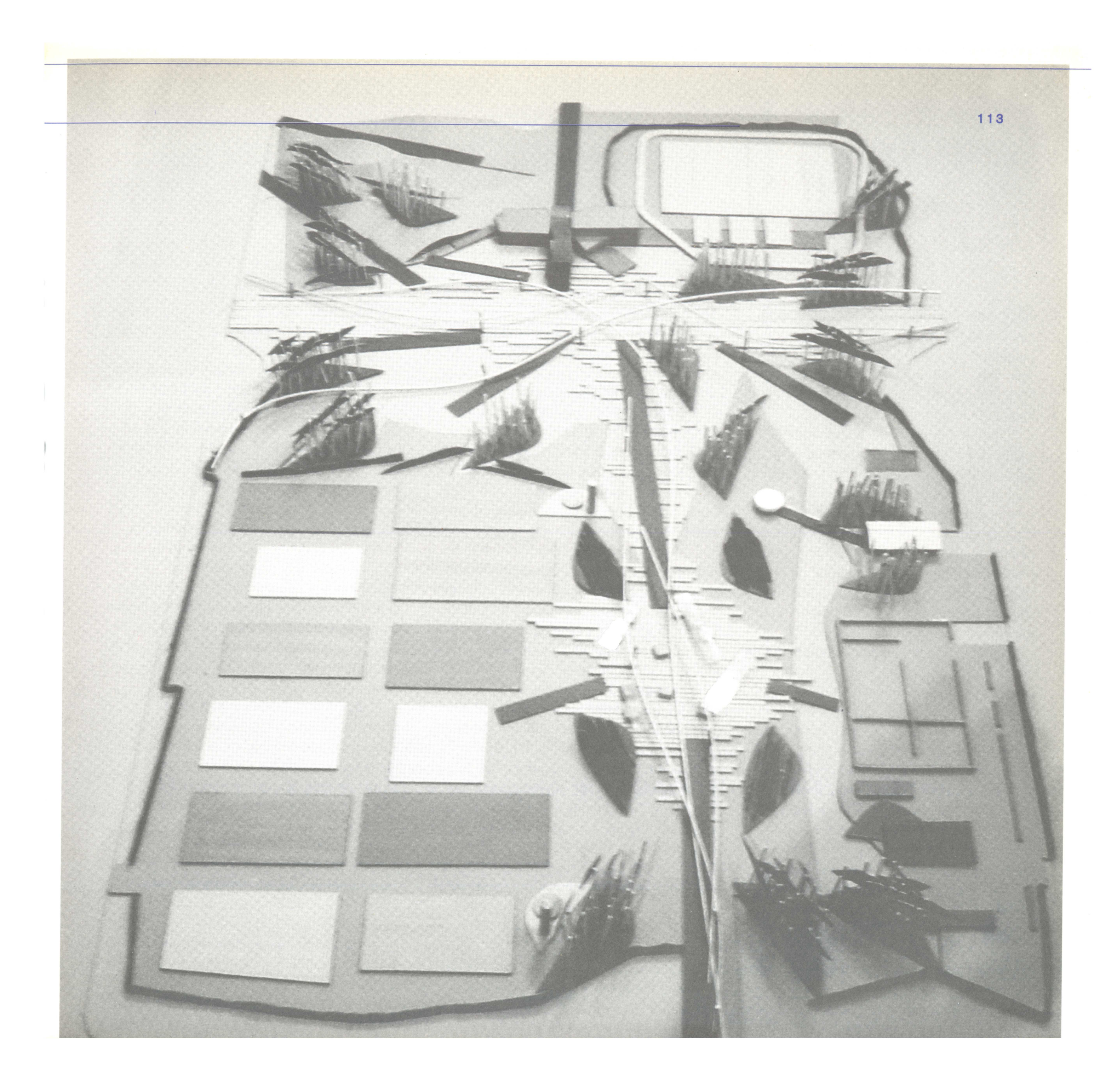
Un grupo de organizaciones no gubernamentales, Redes Comunitarias y la Sociedad de Fomento Olegario Víctor Andrade promovieron el Concurso Parque San Miguel. Con el apoyo institucional de la Revista Vivienda y la Sociedad Central de Arquitectos, estas organizaciones convocaron a estudiantes y arquitectos (en carácter de tutores) a participar de un Concurso de Ideas para proyectar las instalaciones de un Centro de Desarrollo Local, que brindara las herramientas físicas y humanas necesarias para fortalecer a la comunidad local, en un terreno de doce hectáreas cedido en comodato, en una zona con grandes dificultades económicas como es San Miguel Oeste, en el conurbano de la provincia de Buenos Aires.

El objetivo del emprendimiento proponía diseñar un parque urbano de características singulares y significativas para el Barrio La Estrella, que fijara un rumbo deseable para la población local: tecnologías constructivas apropiadas, profundo respeto por el medio ambiente (en particular, en la producción de energía: solar, eólica, etc., y la disposición de los residuos), construcción y mantenimiento económicos, acordes a las posibilidades de los vecinos. En este terreno se desarrollará un Centro de Desarrollo Local que albergará diferentes actividades deportivas, productivas, recreativas y educativas. Todas con un profundo respeto por el medio ambiente.

Las bases del concurso pedían a los participantes que tuvieran en cuenta que el emprendimiento se debería llevar adelante con la mayor participación posible de los vecinos y que el parque urbano debía generar trabajo local y educar en nuevas capacidades que facilitaran la integración futura de los vecinos en actividades productivas genuinas.

En las mismas bases se hacía mención al Barrio La Estrella, del Partido de San Miguel, donde se insertará el futuro Centro de Desarrollo Comunitario Local que se encuentra en un entorno homogéneo de características medio-bajo, con tendencia marcada al predominio de un entorno bajo y precario, debido a la situación socioeconómica general. La mencionada caracterización se acentúa dentro de los límites del Partido de Moreno y se continúa dentro del territorio del Partido de José C. Paz.

El sector se caracteriza por la escasa actividad económica y el importante nivel de desocupación entre los vecinos. La mayor parte de ellos subsiste gracias al trabajo informal y en las mujeres suele ser habitual el desempeño en trabajo doméstico para sectores de mayores recursos de San Miguel y aledaños. La escasez generalizada y la desocupación creciente ha generado en los últimos tiempos comportamientos atípicos y asociales. Los trabajos suelen estar lejos de los domicilios, razón por la cual los ve-



> cinos deben trasladarse diariamente por medios de transporte público. Son muchos los padres que, obligadamente, deben dejar solos a sus hijos pequeños desde horas muy tempranas hasta que regresen. La deserción escolar es importante.

La problemática de las familias se corresponde con las que se producen en las áreas sociales de alto riesgo. Estas problemáticas repercuten en el rendimiento de los niños, originando poca capacidad de atención, deficiencias motrices, graves problemas de conducta, ausentismo, etc. Las escuelas deben cubrir temas asistenciales que no corresponden a su misión específica, desatendiendo, así, algunos aspectos importantes de la gestión educativa.

CARACTERÍSTICAS DEL EMPRENDIMIENTO > El Parque San Miguel, en la definición propuesta en las bases del concurso, es un emprendimiento que pretende recuperar la visión del progreso local como herramienta fundamental de crecimiento social y económico. Se trata de un "polo de desarrollo" insertado en el Barrio La Estrella de San Miguel, que pretende revertir la tendencia rápidamente declinante de este sector de la comunidad, a través de una profunda vivencia de valores humanos, de la reinserción de los jóvenes y de la potenciación de las capacidades de los vecinos para transformarlos en los propulsores y actores del desarrollo local.

Los promotores del concurso se propusieron superar la visión asistencial, recuperando en los vecinos su autonomía y su capacidad de crear, de esforzarse y de convivir. "Se trata de enseñar las herramientas que permitirán facilitar el acceso al empleo y, fundamentalmente, generar condiciones para el desarrollo de micro emprendimientos y actividades independientes. Se trata de lograr buenos ciudadanos con conciencia de sus deberes y sus derechos, que ayuden a través de una participación activa, a consolidar nuestra precaria democracia. Se trata de buscar entre todos la forma de llegar a un desarrollo sustentable que haga tanto hincapié en lo ambiental como en lo social y lo humano".

Otro aspecto importante y significativo que propusieron los organizadores del concurso a los participantes es que "...el Parque San Miguel sea un emprendimiento sustentable (en lo económico, ecológico y social) y que pueda ser aplicado en cualquier otro lugar de los conurbanos de las grandes ciudades".

PROGRAMA > De todas las actividades (deportivas, recreativas y educativas) que proponían las bases del concurso, las productivas junto al Centro de Desarrollo Local son las que transformaban al parque en un emprendimiento poco convencional. Las bases proponían que este sector brindara espacios para que los vecinos pudieran participar de tareas de producción. En él podían incluirse zonas de huertas y cualquier tipo de emprendimiento que fuera amigable con el medio ambiente. También se proponían espacios productivos para las escuelas para ser utilizarlos en la enseñanza escolar.

Este sector tenía la misión de brindar espacios para comercializar o trocar los productos que se produjeran en el parque, o donados por terceras personas. Entre estas actividades pueden encontrarse: feria artesanal, salón de trueque, mercados de venta de los productos de la huerta, etc.

Los participantes debían proponer un diseño del sector que incluyera tanto actividades de tipo agropecuario (huertas, granjas, viveros, etc.) como emprendimientos (micro, mini o macro) que fueran compatibles con las características de tenencia precaria que tiene este sector cedido en comodato. Es decir, toda instalación que se propusiera en ese sector debía ser de fácil remoción (construcciones prefabricadas livianas, inflables, tipo carpa, etc.).

PLAZA > El programa incluía también el proyecto de una plaza, que una vez vencido el plazo del comodato podría quedar en manos de la Municipalidad por lo que su diseño puede ser realizado con suficiente visión de futuro.

CENTRO DE DESARROLLO LOCAL > El Centro de Desarrollo Local es una construcción que como institución barrial debe generar espacios de inclusión para los vecinos donde puedan educarse para fortalecer su creatividad y autonomía, y lograr así, a través de la puesta en práctica de los mejores valores humanos, una mejor inserción en el mundo del trabajo y la cultura. Para lograr estos objetivos, se desarrollaron en el Centro actividades educativas, artísticas y culturales, de asistencia social, etc.

UN CONCURSO PARA ESTUDIANTES > Las organizaciones promotoras del concurso consideraron que el emprendimiento constituye un caso de interés que puede ser aplicado en otras situaciones semejantes. Se intentó

difundir lo más posible sus ideas de manera de hacer tomar conciencia sobre formas de resolver algunos de los problemas acuciantes que sufren los conurbanos de las grandes ciudades. Se eligió a los estudiantes porque se consideró que entre los jóvenes se encuentra en gran medida el futuro y porque el carácter multiplicador y formador de las universidades es particularmente de aplicación. El Parque San Miguel es un emprendimiento solidario de la sociedad civil, y como tal, son muchas las personas e instituciones que podrán impulsar la obra por cuenta propia.

La evaluación de los trabajos presentados fue realizada por un jurado integrado por representantes de las organizaciones promotoras, vecinos del Barrio La Estrella, propietario del terreno y diferentes instituciones locales, regionales o nacionales que apoyaron el emprendimiento.

> Sr. Miguel Leiva por la Sociedad de Fomento Olegario Víctor Andrade, inspiradora del emprendimiento.

> Una comisión de vecinos, en representación de los habitantes del barrio.

> Ing. Jorge Fontán Balestra, en representación de las organizaciones de la sociedad civil que apoyan el emprendimiento.

> Sra. Susana Bencich, propietaria del terreno cedido en comodato.

> Arq. Daniel Carmuega, Director de la revista Vivienda.

> Arq. Eduardo Andueza, Director de Planeamiento, en representación de la Municipalidad de San Miguel.

> Arq. Roberto Frangella, en representación de la Sociedad Central de Arquitectos.

> Lic. Adriana Rofman, Coordinadora del Programa de Desarrollo Local, en representación de la Universidad Nacional General Sarmiento.

> Ing. Conrado Bauer, ex presidente de la Comisión de Medio Ambiente y Desarrollo Sostenible del Centro Argentino de Ingenieros.

> Ing. Esteban Guaia, Vicepresidente en ejercicio del Centro Argentino de Ingenieros.

> Arq. Jorge Carnevale en representación del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, Distrito 4.

El Consejo Asesor estuvo integrado por el arquitecto Enrique García Espil, en representación de la Sociedad Central de Arquitectos; el arquitecto Guillermo Tella, en representación de la revista Vivienda y la arquitecta Isaura Martul en representación de las organizaciones civiles promotoras.

LOS EQUIPOS GANADORES >

PRIMER PREMIO > Mariana Sainz, David Dal Castello, Matías Frazzi, Cynthia Almarza y Diego Vega; tutor: arquitecto Eduardo Maestripieri; FADU-UBA.

SEGUNDO PREMIO > María Eugenia Moure, Mónica Paula Blanco, Federico Santiago Díaz y María Celia González; tutor: arquitecto Fabián de la Fuente; FADU-UBA.

TERCER PREMIO > Julieta Andreoli, Gisela Ben, Gonzalo Carbajo, María Eva Contesti, Fernando Muratori, María Victoria Pacheco y Aníbal Pedrana; Tutor: Arq. Marisa Castagno; Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Urbanismo de la Universidad Nacional de Rosario (FAPU-UNR). ■

Venta de uvas sanjuaninas.

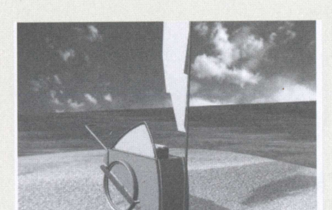
DISEÑADOR INDUSTRIAL > Santiago T. Gandolfo. Equipo D/Teekax

EMPRESA > Uvas Argentinas. Mar del Plata
COLABORADORES > Mario Rogosz, Claudia Caracoche (industrial y gráfica) y Carolina Botaro (indumentaria y moldería). (Estudiantes de la Universidad Nacional de Mar del Plata)
DURACIÓN > 7 semanas

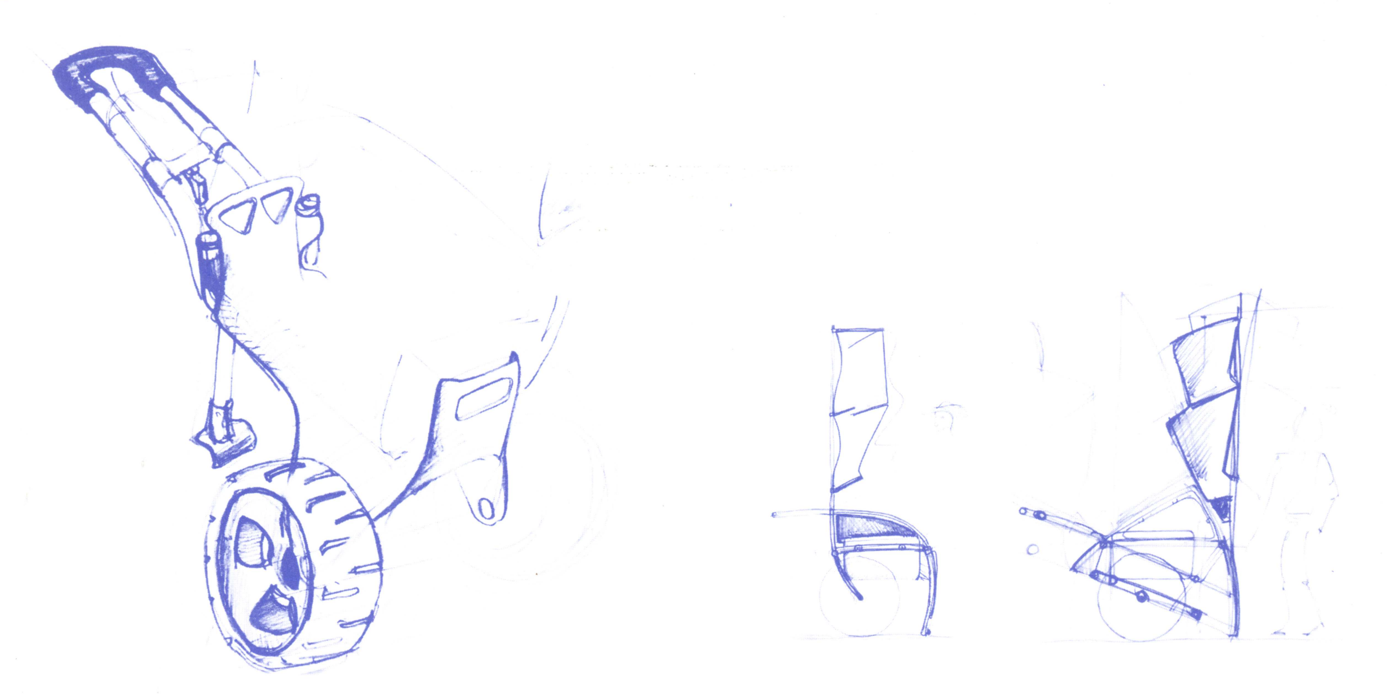
01 PROGRAMA

Desarrollar un carro de venta de uvas en la playa, fraccionadas en racimos de 500 g. Gráfica de promoción, indumentaria de vendedores y diseño del envase.

02 PAISAJE







> **PROYECTO: UVAS ARGENTINAS >** A partir de la idea de vender uvas frescas en balnearios de la Costa Atlántica, propuesto por Uvas Argentinas, la campaña comenzó a delinearse a partir de los conceptos de frescura y naturaleza.

Teniendo en cuenta que las uvas sanjuaninas son de primera calidad, la imagen debía respaldar este hecho proponiendo una visión del conjunto, además de armoniosa, que impactara al cliente de manera que el reconocimiento del producto fuera inmediato y a largo plazo.

El proyecto fue trabajado conjuntamente en tres áreas:

VEHÍCULO Y PUNTO DE VENTA > Conociendo las características del punto de venta, sector de carpas de los balnearios en concesión, el vehículo debía cumplir con ciertos requisitos comprometidos en el transporte de la carga, con la imagen del mismo y con el gusto del potencial comprador. Así, el carro es de simple resolución` tecnológica: estructura de caños, lonas, y ruedas de bicicleta (que son algunos de los elementos que identifican a Mar del Plata, tal vez por su condición de efímera en verano). Por otra parte, el traslado del carro por el vendedor se realiza a partir del tiro y no del empuje que facilita el traslado de la carga por zonas de arena floja y, en consecuencia, disminuye el esfuerzo.

INDUMENTARIA Y PACKAGING > La indumentaria estuvo fuertemente ligada a los conceptos de frescura y recolección y principalmente a la comodidad teniendo en cuenta las condiciones climáticas de la jornada laboral. La combinación de colores fue esencial, tanto de la ropa como la combinación de la ropa con el carro (alternancia de colores) y el uso de un sombrero de paja que completa el concepto y protege del sol. El *pack* para entregar las uvas se diseñó con la forma de la mano y la forma de comer las uvas; no se llevaron a cabo por problemas presupuestarios, pero sí se respetaron los criterios adoptados en la solución alternativa.

MARCA E IDENTIFICACIÓN > se creó un isologo a modo de marca de fantasía, que evoca la expresión de frescura en un ámbito de calor, como es U!. Por otra parte, juega con el comienzo de la palabra "uva", generando una identificación directa. Para facilitar el reconocimiento, este logo se encuentra en la cima del estandarte que lleva el carro.

Otro punto importante en lo que a identificación se refiere son los colores: blanco, morado y verde uva, combinados de tal manera de conseguir la claridad, naturaleza y frescura requeridas. ■

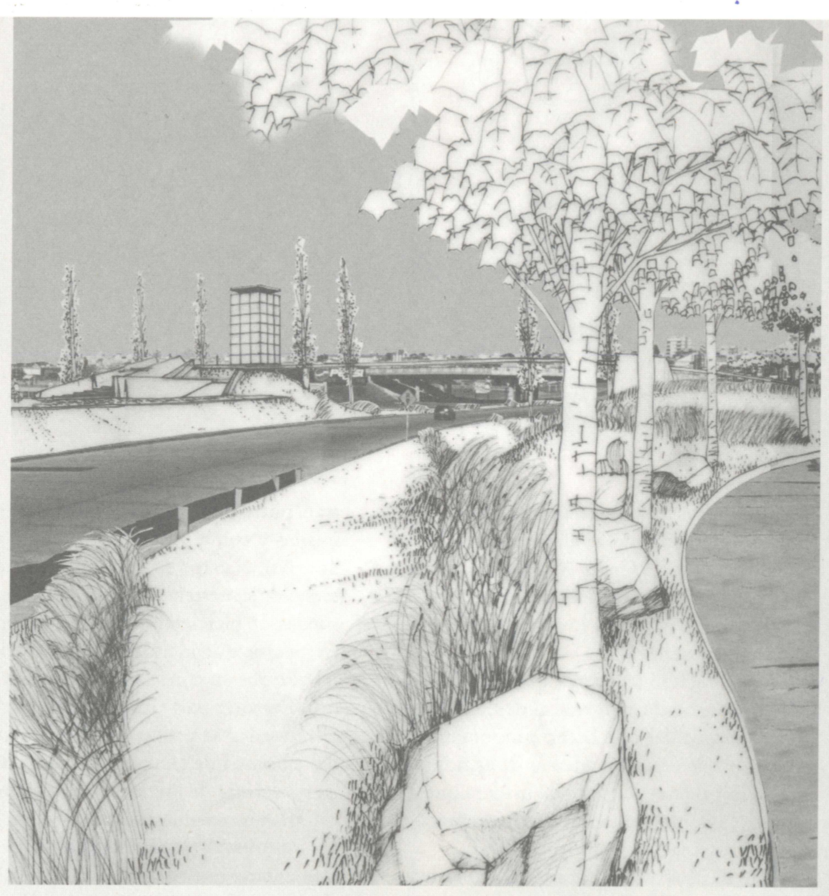
Playa en Punta Mogotes

ARQUITECTOS > Carlos O. Mariani, María H. Pérez Maraviglia, Jerónimo Mariani, F. Mendizábal, P. Rescia arqs. Asociados

UBICACIÓN > Bahía Punta Mogotes
ÁREA DE INTERVENCIÓN > 800.000 m²
CONCURSO NACIONAL DE ANTEPROYECTOS > Primer Premio
AÑO > 1999
COMITENTE > Gobierno de la Provincia de Buenos Aires

01 PROGRAMA

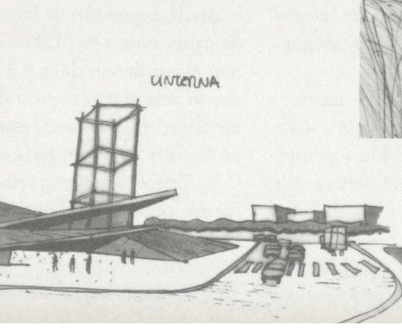
El problema para resolver era la desvinculación de la playa con la ciudad, debida a la sucesión de barreras paralelas al mar –autopista, estacionamientos y construcciones existentes–.
Integrarla, dotarla de condiciones paisajisticas y ambientales al conjunto y transformar ese no lugar en el Parque del Sur de Mar del Plata.

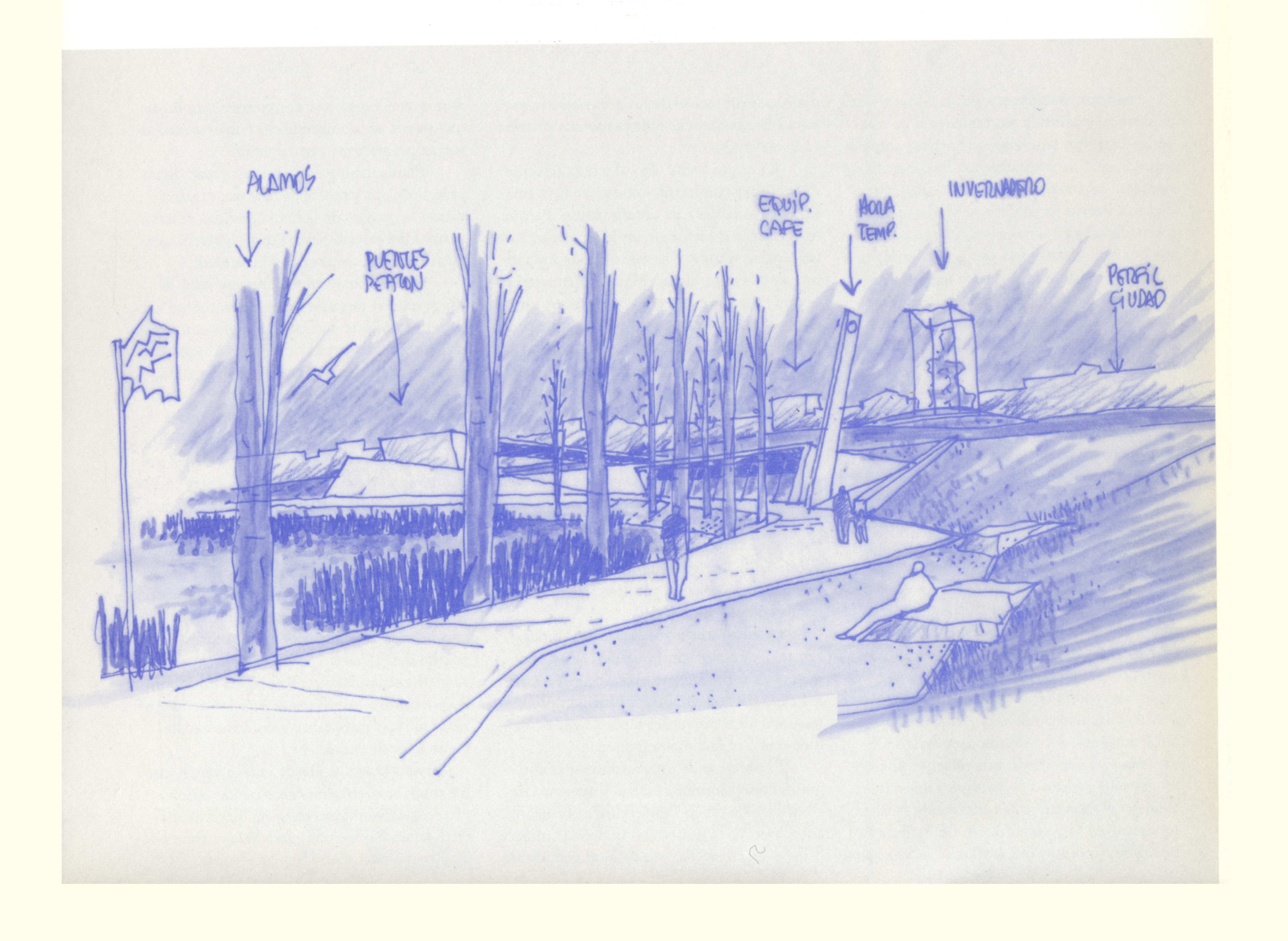


02 UBICACION



03 CROQUIS




ALAMOS
PUENTES PEATON
EQUIP. CAFE
INVERNADERO
PERFIL CIUDAD

> **PARQUE MOGOTES >** Punta Mogotes se expresa hoy como la yuxtaposición de una serie de bandas paralelas, que actúan sobre sí mismas, en forma totalmente desconectada, e imponen una verdadera barrera entre el tradicional barrio turístico y su sector excepcional de playas. Una primera banda determinada por la autopista con áreas verdes remanentes sin posibilidades de uso; una segunda banda de lagunas en estado de abandono y mal uso; una tercera banda ancha y desolada de asfalto ocupada sólo en el verano como playa de estacionamiento; una cuarta banda materializada por una línea de edificios que nada tienen que ver con el ambiente de la playa y la recreación, que actúa como barrera de cemento caótica y de alta contaminación visual y corta la comunicación con la costa y el mar; la última banda, es el sector de arena, que, paradójicamente, constituye casi el 40% del total de la superficie de playa útil del Partido.

Punta Mogotes tiene todas las condiciones para convertirse en "un lugar". La ubicación en el ejido de la ciudad; la gran superficie, la accesibilidad, la infraestructura existente, el singular paisaje de la bahía, crean las posibilidades para que se transforme en el espacio público que exprese en Mar del Plata ese nuevo sentido que en los últimos años va generando una relación diferente entre lo urbano y lo natural. Hoy advertimos con claridad que los conceptos de la modernidad por un lado y la desmedida especulación por el otro, impusieron una indebida apropiación de las áreas naturales para ser construidas ignorando sus propias características.

La nueva forma de valorar la relación del hombre con la sensibilidad de la naturaleza marca la línea de acción para el Parque Mogotes: la creación de un lugar natural, de un espacio donde el hombre pueda interactuar con la naturaleza. Mar del Plata necesita que Punta Mogotes se convierta en un área verde en el sur, para que funcione como lo hace Parque Camet hacia el norte. Así Parque Mogotes podrá completar esa especial relación entre espacios verdes y costa que se verifica en Parque Camet, Plaza Colón, Varese, Parque San Martín y el Golf de Playa Grande, marcando de una forma secuencial e identificadora el paisaje de la costa marplatense.

A la vez, la concreción de este parque tan significativo, servirá para demostrar la vocación de una ciudad que ha decidido revalorizar los espacios públicos, tanto los urbanos como los naturales.

LA PROPUESTA > A partir de la idea central de revalorizar lo natural con sus características propias, se propone que elementos de la naturaleza, que conforman diferentes tipos de áreas verdes y parquizadas, actúen como el factor integrador.

El objetivo de interrelacionar el conjunto, conectándolo desde el fragmento de ciudad existente en Punta Mogotes hasta la costa, permitirá ir atenuando decididamente la división en bandas paralelas al mar, de manera que el espacio se convierta en un lugar que pueda ser comprendido y disfrutado en forma permanente por la gente.

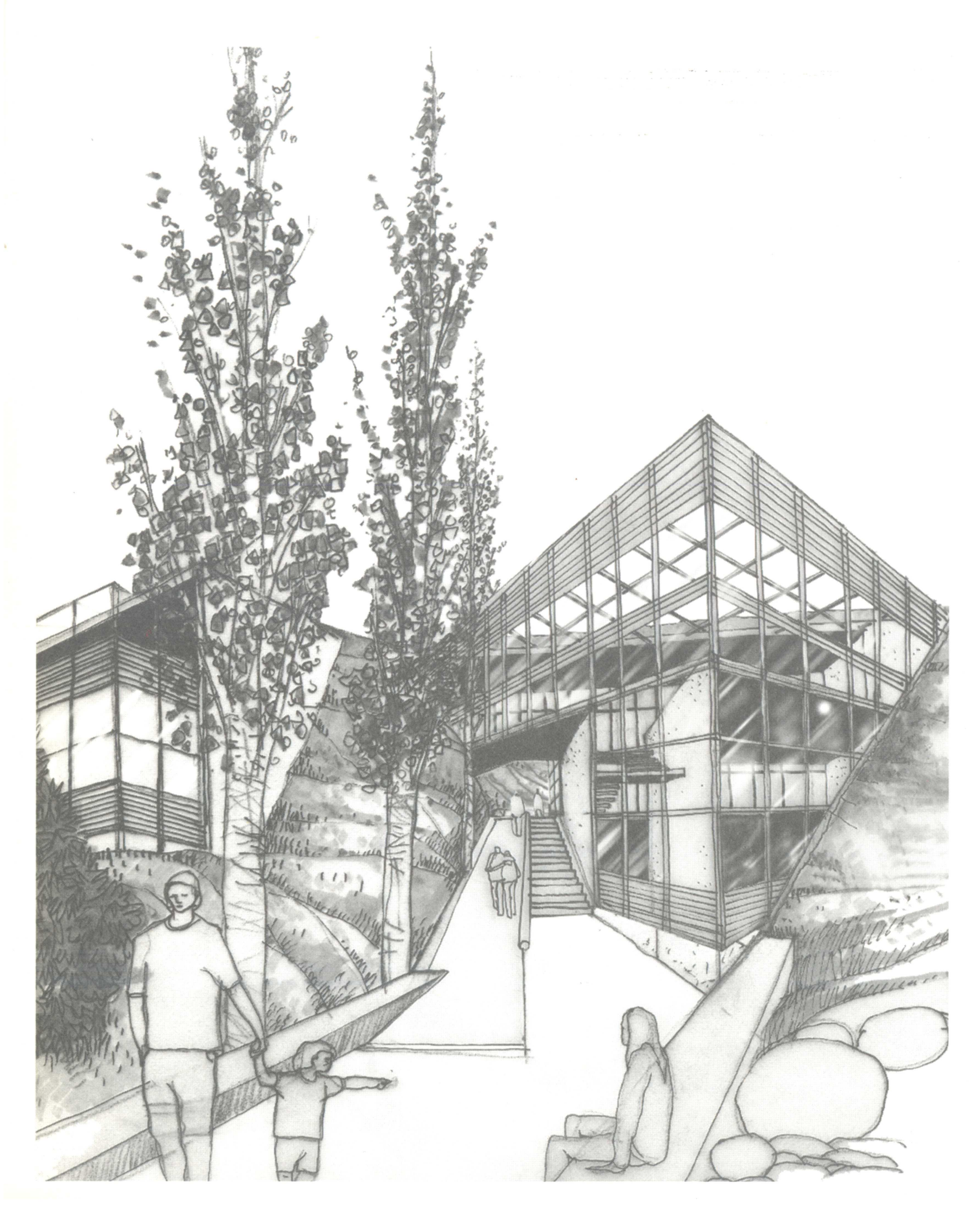
Plantear un paisaje sobre la base de las características propias de la zona, revalorizando la imagen de la bahía desde la reserva natural del puerto hasta Punta Cantera, permitirá generar un área con identidad.

LAS PLAZOLETAS > Para concretar la propuesta, el tema de la conexión fue un verdadero punto de partida. Para ello se ubicaron en la trama urbana de Punta Mogotes espacios que funcionaran como accesos al parque y que determinaran realmente el comienzo del área dentro de la actual trama de la ciudad. Se identificaron una serie de plazoletas, de propiedad pública, generadas por la intersección en diagonal del bulevar con la trama ortogonal existente. Estas plazoletas, la mayoría sin utilización, otras sub-utilizadas, están ubicadas con una secuencia que permite convertirlas en los puntos de acceso peatonal al conjunto. Con su incorporación al parque de Punta Mogotes, se introduce entonces en la trama urbana y en directa conexión con el barrio.

En cada plazoleta se origina un camino que permite a los peatones acceder con seguridad al recorrido, tanto a las áreas verdes como a las de playa.

LAS PLAZAS > Desde el área verde, entre rutas, se diseñaron cinco plazas con características similares entre sí, de escala barrial, las cuales estarán vinculadas a través de un camino peatonal y una bicisenda,





y que contarán con juegos para niños, equipamiento urbano, iluminación, etc. Estas plazas tienen un doble objetivo: jerarquizar los caminos peatonales de conexión y dotar a la zona de influencia del parque de los espacios de recreación y relación con la naturaleza que ésta necesita. Conforman, a su vez, tres sectores con características propias e identificadoras: el Parque del Viento, el Parque del Sol y el Parque del Agua.

LOS PARQUES > El Parque del Viento, caracterizado por una línea de molinos eólicos orientados adecuadamente, provee al conjunto de un elemento de identidad, que como una portada enfrenta la ruta de acceso y que remite a esa nueva relación entre hombre y naturaleza materializada en la incorporación de tecnologías no contaminantes. Esto generará una diferencia de percepción, teniendo en cuenta su vecindad con los conocidos globos de gas y los tanques de combustible, tan presentes en la memoria del lugar pero con connotaciones de viejas formas de energía.

Las especies propuestas para la forestación, son similares a la flora que se encuentra en la reserva natural del puerto, dado que el Parque del Viento se introduce en la misma siguiendo la traza del camino existente. Cortaderas, totoras y juncos caracterizan el diseño de este parque.

El Parque del Sol, se ubica a continuación del anterior, en el sector central del Parque Mogotes. Allí se hace referencia a las características propias de la tierra y la región a través de pasturas nativas. Grandes prismas de vidrio –que actúan como invernaderos– plantean un espacio para el disfrute del paisaje frente a distintas condiciones climáticas. Este ámbito da cabida a las actividades didácticas y de difusión del parque. Asimismo, se conforma un anfiteatro natural, aprovechando las características topográficas, cuyo centro se ve dominado por un gran reloj de sol.

El Parque del Agua, contiguo a los anteriores remata hacia el sur en el sector de mayor pendiente. Canales angostos excavados en el terreno natural permitirán crear corrientes de agua que impulsadas desde la laguna caracterizarán el espacio. Flores como agapantus y alisos son las especies vegetales seleccionadas para este sector del parque.

Apoyándose en una composición longitudinal de acuerdo con su sentido circulatorio, el Parque Mogotes propone una escena urbana a escala de la ciudad pero a su vez se articula en los tres parques temáticos descriptos, más íntimos con sus plazas barriales, y cuya característica es partir de lo más natural en la reserva del puerto, para ir paulatinamente incorporando un sentido menos silvestre, más cultivado hacia el sur.

LOS CAMINOS DE ACCESO PEATONAL > Los cinco caminos peatonales que comienzan en las plazoletas se identifican de norte a sur de la siguiente manera:

De las Cortaderas
De los Formios
De los Azareros
De los Aloes
De los Agapantus

Los caminos peatonales están materializados por una hilera continua de álamos plateados en uno de sus lados y, en el otro, por canteros de las especies que les dan el nombre, en una graduación de lo más natural a lo más cultivado, desde la reserva del puerto hasta Punta Cantera.

LAS LAGUNAS > La sección norte del espejo de agua declarada de máxima protección conserva algunas características de su fisonomía original y prolonga el carácter de reserva natural de la fracción ubicada más al norte. El sector sur permite el desarrollo de otras actividades al haber sido declarado zona de protección intermedia.

Las lagunas forman parte de un ecosistema pampeano desde Mar Chiquita hacia el sur, y por este motivo garantizan un ámbito para aves migratorias que provienen en su mayoría de Canadá y Tierra del Fuego. En su corta estadía se alimentan, descansan y, en algunos casos, anidan. Son más de cien variedades y entre ellas se destacan las gallaretas, escudetes, patos, gaviotas, garzas, biguás, chorlos y cisnes. La vegetación de toda el área de lagunas estará basada en las especies propias del lugar como las totoras, juncales y vegetación flotante como helechos y lenteja de agua, que será potenciada para favorecer como en todo el proyecto el concepto básico del parque que plantea equilibrar la relación entre espacios abiertos destinados al uso comunitario con pequeños ámbitos y recintos concebidos con un sentido intimista.

Los caminos peatonales atraviesan con sus propias características el área de las lagunas hasta alcanzar el sector de los estacionamientos.

EL VALOR DEL SÍMBOLO > El Parque Mogotes será vivenciado desde la autopista y desde el mar, por los bañistas.

La propuesta es que todas estas experiencias sean las del disfrute de la naturaleza que interactúa con el hombre en todos los sectores. Los hitos urbanos intentan plantearse como símbolos materializados por la hilera de faros, la secuencia vertical de los toldos blancos de las plazas públicas, las plazas, los invernaderos y la referencia al valor de lo natural marcada por la hilera de molinos de viento. ■

Restos minerales

ARQUITECTOS > Felipe Peña, Francisco Novoa Rodríguez

SUPERFICIE > 25300 m²
FECHA DE PROYECTO > Diciembre 2000
FECHA DE TERMINACIÓN > Febrero 2002
COLABORADORES > José Miguel Estevan Dols (ingeniero de caminos y Jefe del Servicio Provincial) arq. Santiago Meitin Míguez, arq. Alberto Miranda Prol, arq. José Manuel Mourelle Mouro
APAREJADOR > Carlos Seijas

01 PROGRAMA

Articular un nuevo proyecto con la recuperación de la memoria industrial en las tierras de la Ría de Viveiro en Galicia.

02 UBICACIÓN



03 PAISAJE





04 PASARELA - MIRADOR



> **REUTILIZACIÓN DE LOS RESTOS DE UNA ARQUITECTURA INDUSTRIAL >** Entre las posibilidades proyectuales inéditas, a caballo entre restauración de fragmentos de arquitecturas del pasado e intervenciones en nuevas instancias de equipamiento y paisajismo, una obra reciente de los arquitectos gallegos Felipe Peña y Francico Novoa, articula eficazmente un proyecto nuevo junto con la recuperación de la memoria industrial en las tierras de la Ría de Viveiro en Galicia.

En 1899, una sociedad alemana, la The Vivero Iron Ore Co. Ltd., comienza la explotación de las minas de hierro de la Silvarosa situadas en una zona alta, (400 m de altitud) a 5 kilómetros en línea recta del cargadero. El transporte del mineral desde este punto se realiza mediante un teleférico de barquillas de 3/4 de tonelada de capacidad y accionadas por un mecanismo de vapor situado en la cabecera, en la parte alta del recorrido, el depósito de Labandeira. De este mecanismo aún queda la obra de piedra y constituye un excelente mirador sobre la costa y la Ría de Viveiro.

Estas vagonetas elevadas hacían descender el mineral hasta el cargadero de A. Insua, al llegar a este punto el mineral, en un primer momento, se depositaba en la zona más alta (cota +52) con un dispositivo de almacenamiento de grandes tolvas de uso alternativo y con salida inferior.

De las edificaciones quedan en pie unos expresivos muros de piedra de 4 metros de altura perpendiculares a la línea de costa; se ha perdido, en cambio, la estructura superior de hierro de distribución del material de llegada, que en el proyecto se evocara rehaciendo parcialmente ese elemento y dándole un uso de mirador.

Desde este punto de ruptura de carga otro mecanismo hacía descender el mineral hasta el extremo de una gran estructura metálica, de casi 100 metros de longitud total (con una luz central de 70 m y un voladizo final de 20 m), desde la que se vertía en los barcos allí fondeados. La plataforma intermedia (cota +33) con un recorrido en túnel recogía el material en la parte baja de las tolvas para hacerlo llegar, a través de un nuevo teleférico, a la mencionada estructura inferior de hierro que se adentraba en el mar, hasta el punto de mayor calado en el que fondeaban los barcos.

Este último elemento, muy característico de la ingeniería del siglo XIX, es la pieza que mejor caracteriza todo el conjunto. En la propuesta que presentamos este elemento se evoca a través de una pasarela estructural de madera convertida en mirador que se adentra en voladizo en el mar. Los 100 metros totales del anterior se convierten en unos 40 metros de una estructura de madera laminada en forma de cajón de barras arriostradas, con tres por tres metros de sección y un voladizo final de 9 metros.

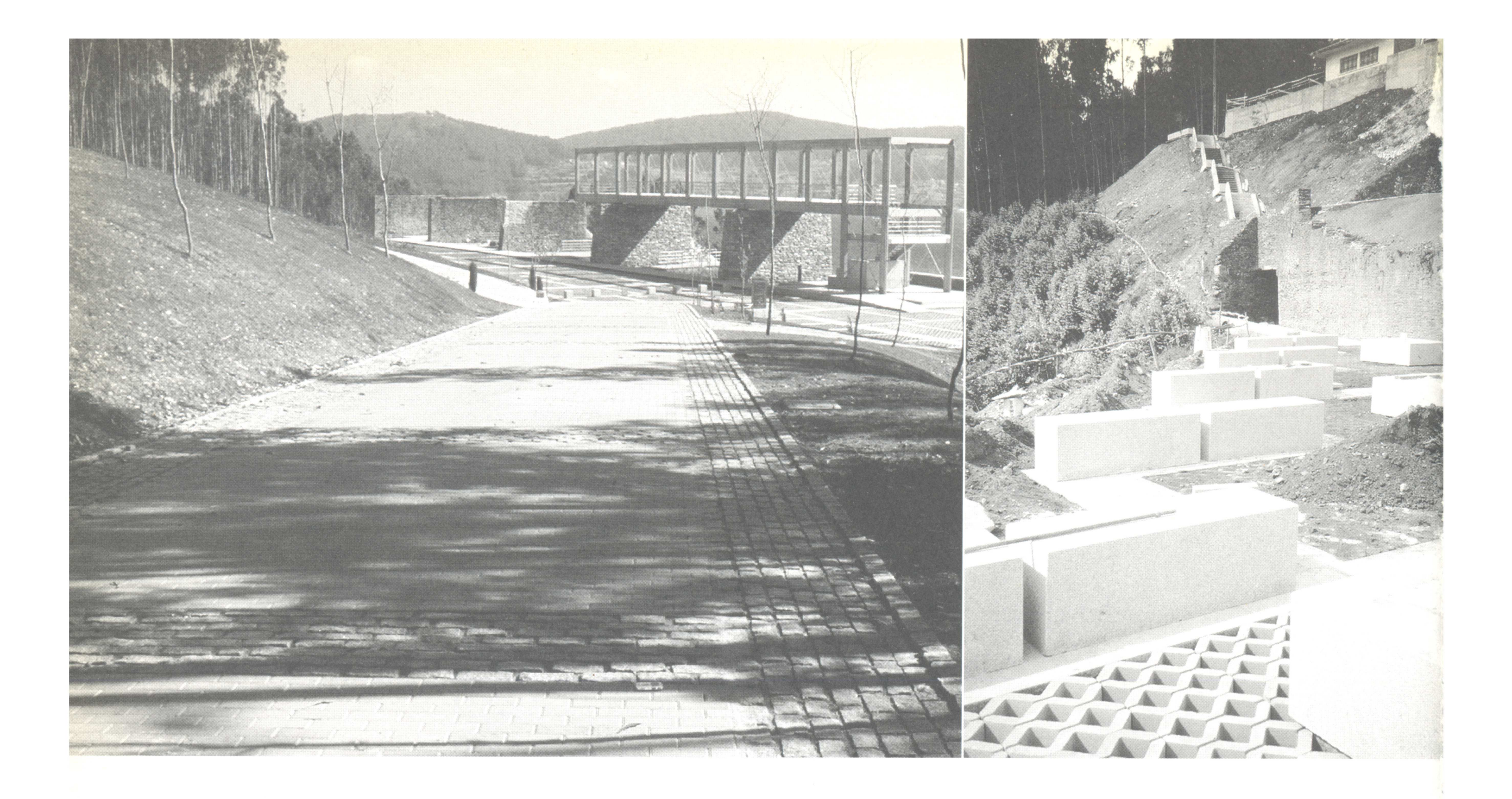
Una imagen de 1905 facilitada por los archivos del Heraldo de Viveiro nos muestra un barco atracado en el extremo de la estructura de hierro del cargadero. En 1914, con la Primera Guerra Mundial, se suspende la explotación. En la reanudación, años más tarde, la explotación corre a cargo de Ensidesa que la abandona a finales de los cincuenta o comienzo de los sesenta.

Los datos de la fase final del uso como cargadero de estas instalaciones (1964-1972), están relacionados con el embarque de mineral de cuarzo. En el período que va de junio de 1964 a septiembre de 1972, A. Insua se emplea para la carga del cuarzo de las minas de El Barquero que sale a diversos países del mundo. Se usan las instalaciones del cargadero de mineral de hierro en su tramo final, es decir, desde las tolvas al barco. De ahí en adelante, la llegada del mineral no se realiza por el sistema del teleférico sino mediante camiones que lo traen desde El Barquero.

Frente a tan densas cuan interesantes referencias a la memoria de la revolución industrial en Galicia, quedaba, pues, la posibilidad de poner en valor los vestigios de aquellos episodios y, a la vez, abordar un proyecto nuevo, cruzando temas como los equipamientos museográficos de sitio y la generación de nuevas instancias de potenciación del paisaje y recuperación del paseo de ribera.

Con este proyecto se trataba de acondicionar, urbanizando y recuperando ambientalmente, una zona de costa no lineal (los desarrollos lineales suelen ser los habituales en los proyectos de paseos en la costa), con marcadas características de enclave y





> con unas peculiaridades topográficas, morfológicas y culturales que lo convierten en un rico y variado paraje natural para el ocio. De estas propiedades, la principal es la presencia de restos de construcciones que son las ruinas de una antigua y compleja actividad vinculada a la minería. El uso a que se destina esta obra, ahora terminada, será el de zona de ocio (paseo y estancia) con un contenido de parque etnográfico.

Se trata, en resumen, de actividades vinculadas a la observación de la naturaleza y la descripción y el conocimiento de los mecanismos con los que se desarrollaban las tareas de cargar en barcos el mineral del yacimiento de la Silvarosa. En una segunda fase, aún no iniciada de este mismo proyecto, se realiza un sendero de unión con el paseo marítimo de Covas y con ello se consigue, prácticamente, la continuidad con el tejido urbano de Viveiro.

El centro temático y el aliciente añadido de esta propuesta –si se compara con los paseos marítimos tradicionales– son sin duda los restos del viejo cargadero de mineral de A. Insua. La presencia histórica completa las excepcionales condiciones topográficas en que se encuentra el paraje: densa vegetación, fuertes pendientes hacia el cantil y el mar, accesos cómodos, magnífico mirador hacia la ría, etc. Los restos de edificaciones industriales se han acondicionado con dos criterios, por un lado, como restos arqueológicos que se reutilizan con el mínimo tratamiento transformador y, por otro, con la aparición de nuevos elementos arquitectónicos que evocan las anteriores construcciones y sugieren elementos estructurales preexistentes. Estos novedosos tratamientos arquitectónicos se hacen con lenguajes contemporáneos que refuerzan los significados globales y facilitan, al mismo tiempo, los nuevos usos.

Dos peculiaridades caracterizan el enclave, la primera es el fuerte desnivel que existe desde la zona de acceso hasta el mirador inferior que penetra en el mar, la segunda es la entrada en voladizo provocadora y evocadora del elemento estructural que recuerda el cargadero metálico que se acercaba a los barcos atracados.

Blur. Edificio como paisaje

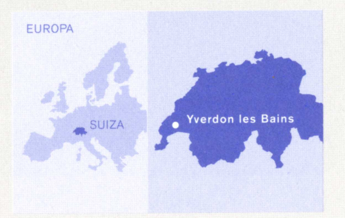
ARQUITECTOS > Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio

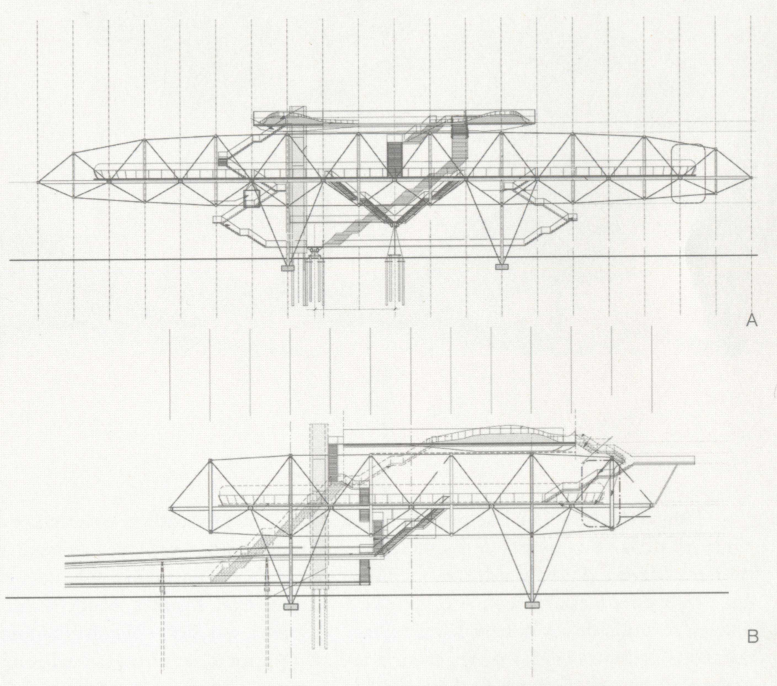
CLIENTE > EXPO 02 por "Extasia"
ARQUITECTOS > Diller + Scofidio
JEFE DE PROYECTO > Dirk Hebel
EQUIPO DE PROYECTO > Charles Renfro, Eric Bunge
INGENIEROS ESTRUCTURALES > Passera & Pedretti
INSTALACIÓN DE SONIDO > Christian Marclay Media, Diller + Scofidio y Ben Rubin, EAR Studio
MEDIA ASSOCIADO > Mark Wasiuta
FOTÓGRAFO > Beat Widmer
TRADUCCIÓN > arq. Viviana Miglioli

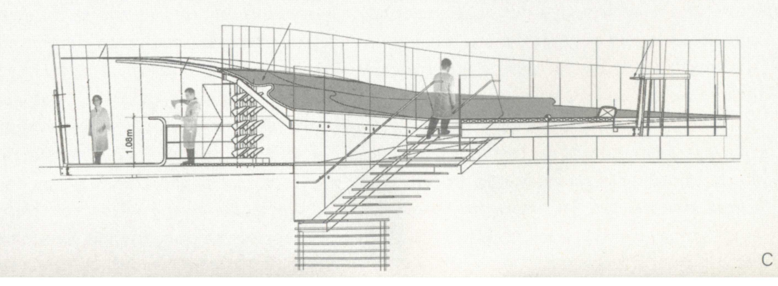
01 PROGRAMA

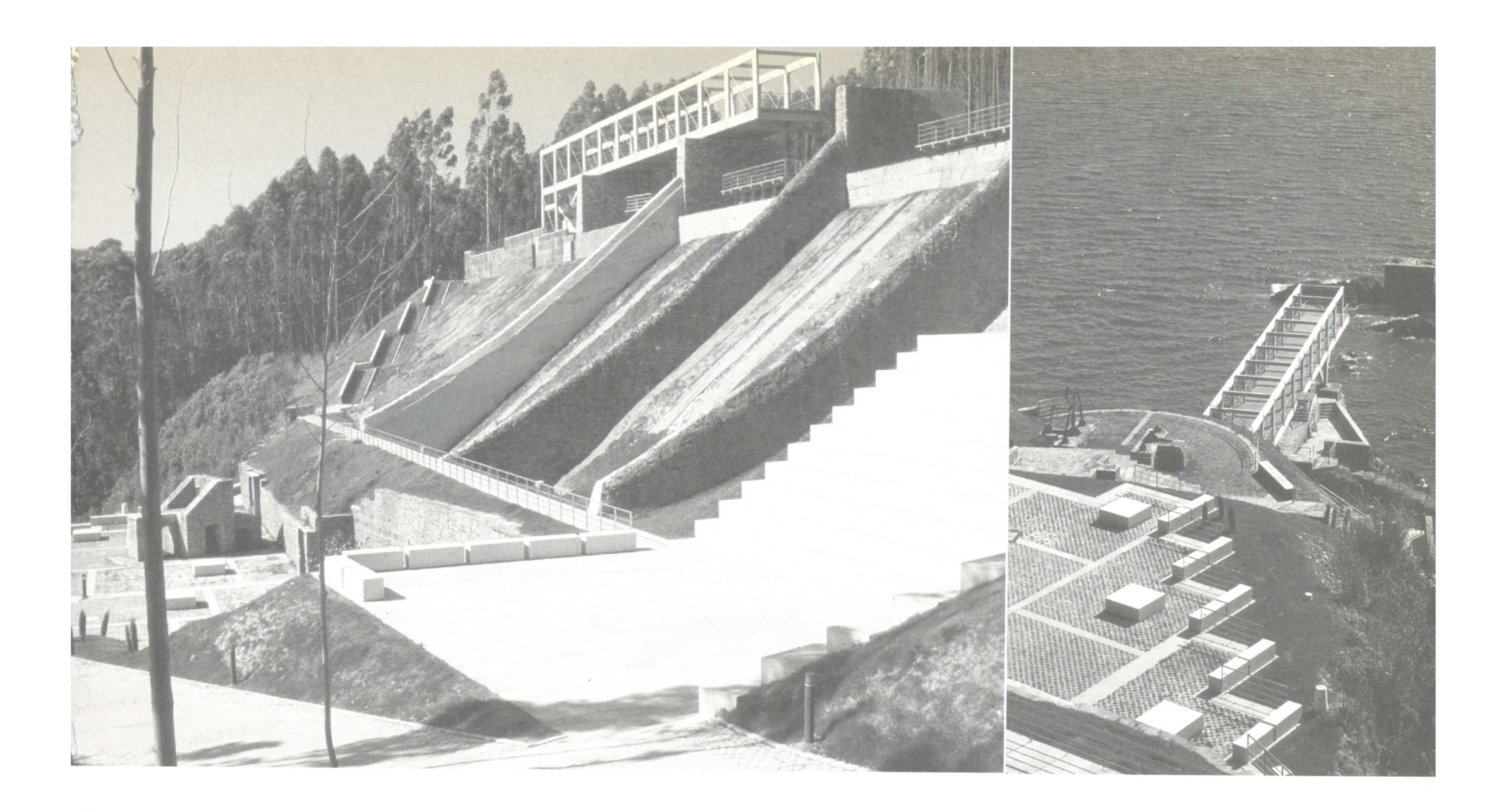
Blur es parte de la Arteplage Yverdon-les-Bains para la EXPO 02, Suiza. Varios arquitectos y artistas fundaron el grupo Extasia, ganador del concurso de proyecto para esta exposición.

02 UBICACIÓN









Esta estructura ahora se presentará en el centro de la zona limpia de vegetación invasora (de eucaliptos y matorral) y coronada en la cota más alta (cota +52) por la imagen rotunda de los muros de las tolvas rodeados de zonas verdes de vegetación tapizante y algunos elementos arbóreos de más porte seleccionados del bosque actual, completados con vegetación autóctona.
El actual bosque de eucaliptos que rodea el enclave no se modificará.

Todo el conjunto forma parte del paisaje de la península de A. Insua que es el telón de fondo de la ría (su margen oeste) para la percepción desde las zonas más pobladas –intensamente en verano– como Covas, Celeiro, Playa de Area, etc.

Finalmente, el objetivo es el establecimiento, en el enclave principal, de unas zonas de estancia con contenido de etnografía industrial, historia, observación de la naturaleza, etc. En la plataforma media y en las superiores, se ofrecerán estos contenidos como complemento y estímulo al uso del ocio que habitualmente se hace en los espacios naturales mediante elementos de exposición e información.

En síntesis apretada, el objeto de este proyecto es la urbanización y recuperación ambiental de una zona de costa, no lineal, con marcadas características de enclave y peculiaridades topográficas, morfológicas y culturales ya que, además de ser un rico y variado paisaje natural, contiene restos de construcciones que son las ruinas de una antigua actividad vinculada a la minería de hierro de la zona.

Las obras se han centrado en la limpieza y acondicionamiento de las ruinas y entorno del antiguo cargadero de mineral situado en el paraje de A. Insua del Concejo de Viveiro para su uso como zona de ocio (paseo y estancia) con un contenido de Parque Etnográfico.

La actuación se hace a partir de dos criterios, por un lado los restos arqueológicos se utilizan con un mínimo tratamiento transformador y, por otro, aparecen nuevos elementos arquitectónicos que evocan las anteriores construcciones, y sugieren elementos estructurales preexistentes. ■

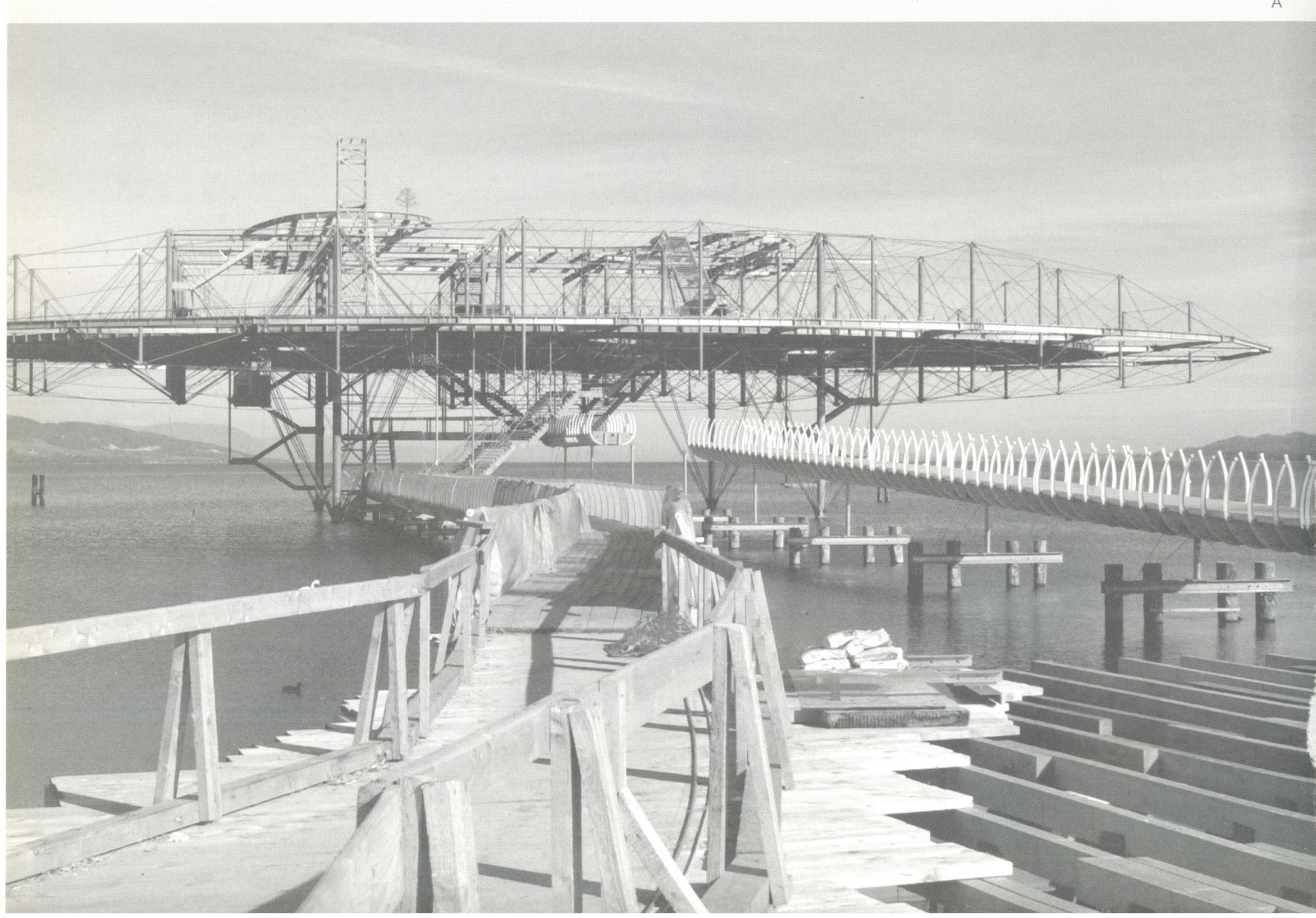
A y B > Corte plataforma.
C > Corte por la cubierta del ángel.
D > Imagen aérea.

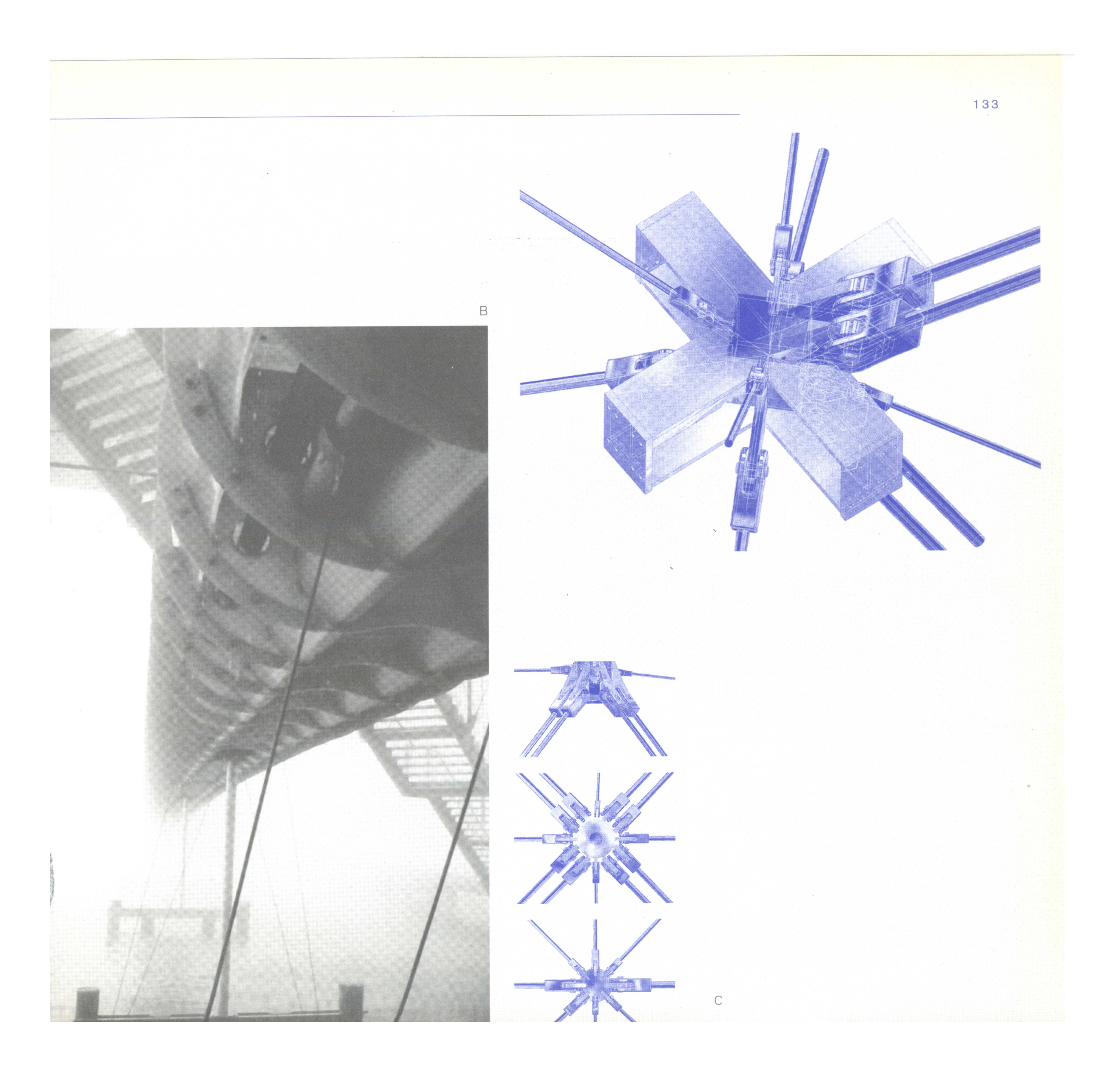
D



A > Plataforma
B > Estructura bajo el puente.
C > Detalles de nudos estructurales.

A




B
C



> La iniciativa de la Expo Suiza 2002 tiene su origen en una cuestión de imagen, los suizos quieren ser reconocidos por algo más que la *fondue*, el chocolate, los relojes y como depósito del oro internacional. Se les hizo dificil decidir en qué consistía el objetivo de "mostrar suiza como es".

La primera creativa, convocada en 1997 para diseñar el evento, fue relevada de su cargo cuando se le ocurrió pedir la colaboración del ejército para un desfile marcha atrás.

La exposición que se construyó consistió en tomar cuatro emplazamientos conectados por agua y armar otras tantas "playas artísticas" en las orillas del lago.

Se eligieron como lemas pra desarrollar los pabellones: "poder y libertad", "instante y eternidad" "naturaleza y artificio" y "el universo y yo", éste último par en Yverdon les -Bains. Las temáticas sugieren que la identidad suiza está llena de matices.

El hito más refrescante entre la gren variedad de artefactos proyectados por Caop Himmelblan, Nouvel y otros; es la nube de Diller + Scofidio.

Una gigantesca máquina expulsa a gran presión 31.500 chorros de agua, produciendo una nube húmeda sobre el lago. Esta conformación cambia de estación en estación, hora a hora.

EDIFICIO BLUR. (BLUR: TRAZO BORROSO O CONFUSO, BORRÓN, MANCHA. N DEL T.) >

Blur es una arquitectura de atmósfera. Su liviana estructura de tensión mide 100 metros de ancho, 65 metros de profundidad y 25 metros de altura. El material básico de construcción es uno natural del lugar: agua. El agua es bombeada desde el lago, filtrada y pulverizada como una fina bruma, a través de un denso conjunto de toberas de alta presión. La masa de niebla resultante cambia de estación en estación, de día a día, hora a hora, minuto a minuto, en una dinámica y continua exhibición de lo natural versus las fuerzas humanas. Un sistema meteorológico inteligente lee las condiciones climáticas de temperatura, humedad, velocidad y dirección del viento, y procesa los datos en una computadora central que regula la presión del agua en un conjunto de 31.500 toberas.

Blur es impredecible, aunque tiene ciertas tendencias: los vientos fuertes revelan el perfil de la estructura y producen largas colas de niebla; la gran humedad y las altas temperaturas expanden la niebla hacia fuera; la poca humedad y la alta temperatura tienen un efecto evaporador; la temperatura del aire más fresca que la del agua del lago produce una corriente de convección que levanta la niebla hacia arriba.

Las recientes exposiciones nacionales e internacionales son campos de competición para tecnologías inmersas en "el estado del arte" y extravagancias de simulación. Blur es una reacción a la sobresaturación de los medios visuales. Esas exhibiciones a gran escala alimentan nuestro apetito insaciable de estimulación visual, con un virtuosismo digital cada vez mayor. En correspondencia con la cultura del consumo, la satisfacción se mide en píxel por pulgada. Una mejor definición se ha transformado en la nueva ortodoxia. Por contraste, Blur es, decididamente, de baja definición.

Camino de borde del lago.

Paneles de fibra de vidrio.

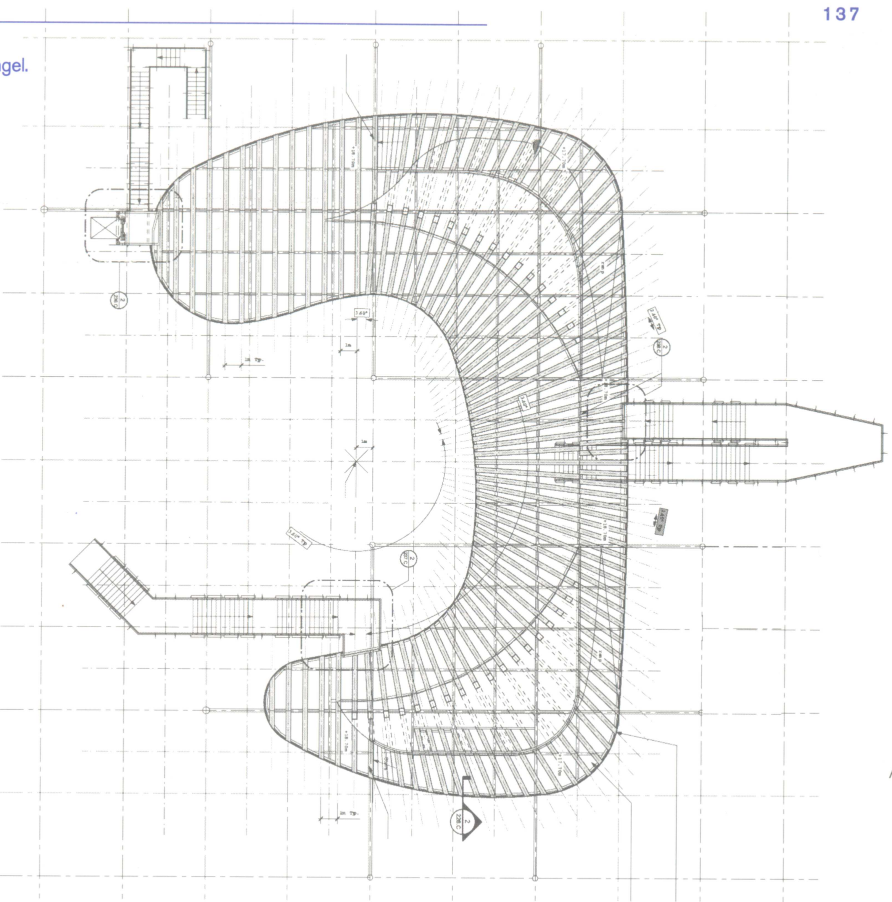
Rampa plana de escape, tramos prefabricados de paneles de fibra de vidrio.

+1.64

Cubierta del Ángel

Apoyo paneles de fibra de vidrio.

A > Detalle estructura Cubierta del Ángel.



A

> En inglés, el verbo *blur* significa indiferenciar, disolver, ocultar, nublar, hacer vago, cegar. Una imagen borrosa (*blury*) está causada por un mal funcionamiento mecánico de un display o reproducción tecnológica. La visión borrosa (*blurred*) es considerada un impedimento visual. Sin embargo, la película borrosa fue una virtud para los fotógrafos futuristas, que buscaron expresar movimiento físico en el tiempo; *blur* es una función estándar en los programas digitales de *photoshop*; las lentes de las cámaras en Japón están clasificadas de acuerdo con la nitidez o *bokeh*. Blur es una forma productiva de desenfatizar.

El edificio Blur es un experimento de desenfatizar la escala del entorno. La gran rampa desde la orilla termina en la plataforma media. Una vez dentro de la masa de niebla, las referencias visuales y acústicas se borran, dejando sólo un blanqueo óptico y un blanqueo sonoro de toberas que expulsan niebla. A diferencia de entrar en un espacio, entrar en Blur es como pasar a un medio que es amorfo, inmaterial, sin profundidad ni escala, sin masa, sin superficie y sin dimensión. En la plataforma, el movimiento no está regulado, y el público es libre de vagar sumergido en un entorno acústico

Desde la plataforma se sube una escalera hasta la Cubierta del Ángel, en la cima. Se emerge a través de la niebla; es como atravesar una capa de nubes durante el vuelo. Desde la cubierta, el público tendrá una vista panorámica de Expopark y el lago. El agua no es sólo el contexto físico y el material arquitectónico dominante de Blur, es también una fuente de placer culinario. Sumergido medio nivel por debajo de la Cubierta del Ángel está el Bar Acuático. Ese bar ofrece una amplia selección de aguas embotelladas: aguas surgentes, artesianas, minerales, gaseosas y

> destiladas de todo el mundo, que podrán satisfacer a los mejores *connaisseurs*. El público está invitado a beber el edificio.

Blur es un antiespectáculo. La palabra "espectáculo" privilegia la visión, pero la visión es el dilema central de Blur. Desde la orilla, la nube es un icono visual, pero desde adentro hay poco para ver. La típica audiencia reunida de un espectáculo está dispersa. La atención focalizada, la construcción dramática, y el clímax –todo normal para un espectáculo– están reemplazados por una atención atenuada, sustanciada por un sentido de aprehensión que viene con la desorientación (un punto de referencia es la forma en que la niebla está usada para construir suspenso en la novela victoriana). Blur es un entorno anegado, en el cual el mundo está puesto fuera de foco, mientras que se enfoca nuestra dependencia visual.

NOTA > El primer edificio de niebla fue hecho por la artista japonesa Fujiko Nakaya para la Exposición Internacional de Osaka de 1970. Consistía en una capa de niebla que cubría la superficie de una cúpula geodésica. Nakaya orientó los aspectos técnicos y estéticos de Blur. ■



A > Vista diurna y nocturna de la nube.



Hilversum - New Heaven

ARQUITECTO > Emilio Ambasz

SUPERFICIE NEW HEAVEN > 5.000 m^2
SUPERFICIE HILVERSUM > 66.000 m^2

01 PROGRAMA

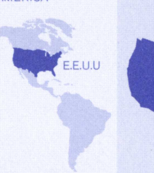
Dos proyectos, distintos programas, en ambos casos sin detrimento del área verde.
Complejo de oficinas en Hilversum, Holanda.
Escuela de Ingeniería Forestal y Estudios Ambientales en la Universidad de Yale, New Haven, Connecticut.

02 UBICACIÓN

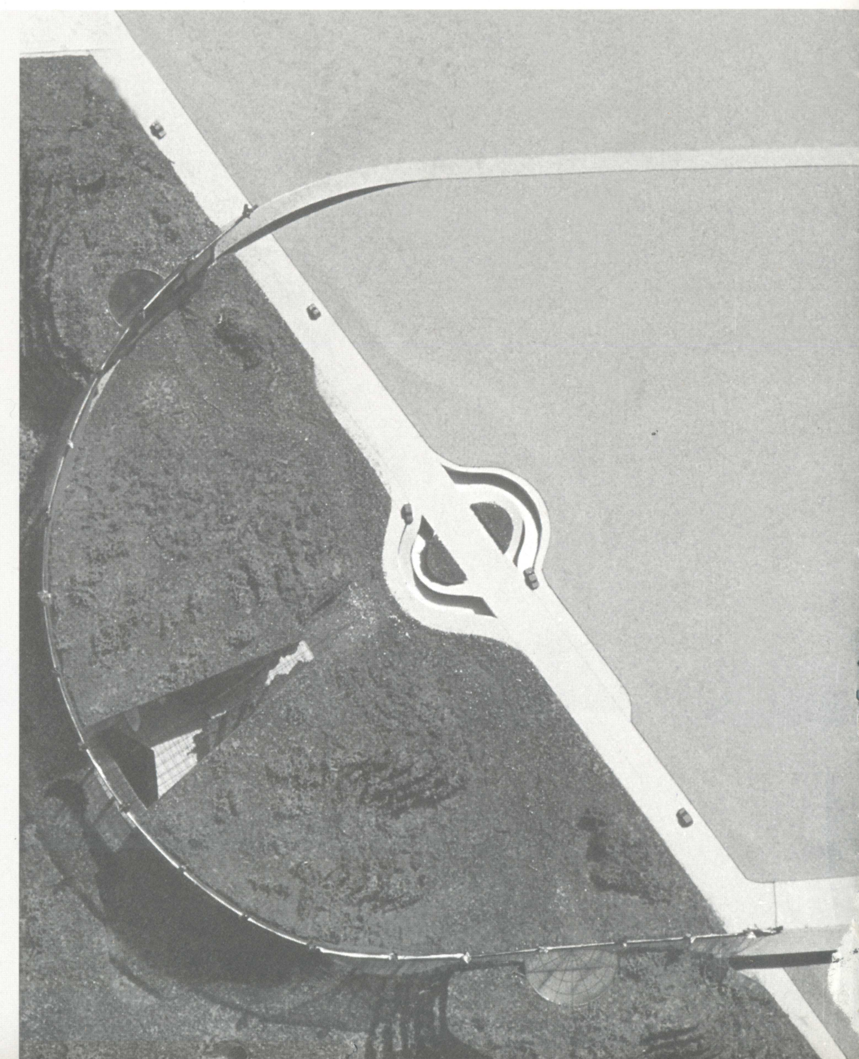




03 UBICACIÓN







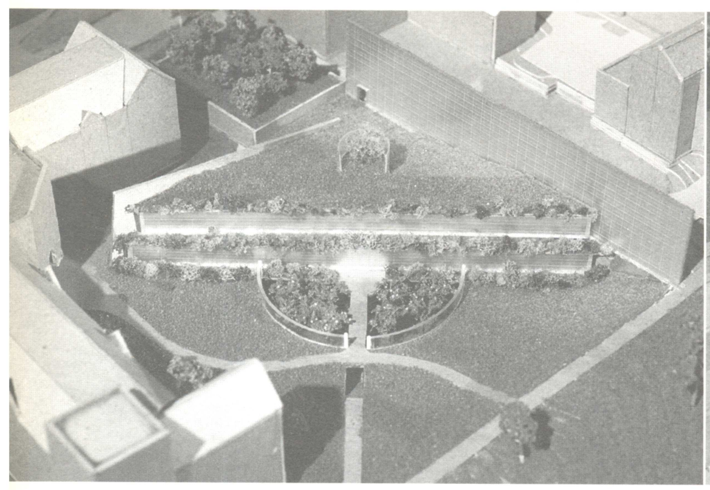


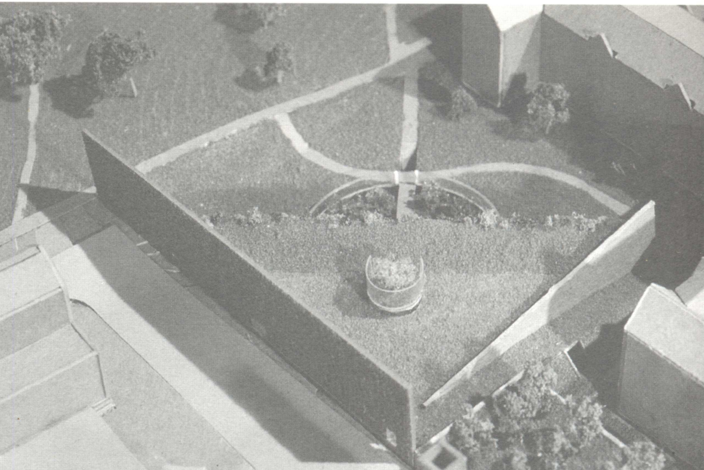


COMPLEJO DE OFICINAS. HILVERSUM, HOLANDA > Hilversum tiene una bien ganada reputación de "ciudad verde", porque está rodeada de generosas áreas destinadas a bosques. El proyecto se ubica en el borde de esta reserva natural. Allí la ciudad tiene la última tierra disponible para la construcción. En esta extensión, de aproximadamente 12 acres, se le encargó a Emilio Ambasz diseñar un complejo que cumplirá con el milagro de añadir una superficie de 66.000 m² para oficinas, sin sacar ni un centímetro cuadrado de verde.

Tal como es hoy, Hilversum es la ciudad de Willem Marinus Dudok, quien trabajó como Director de Obras Públicas y Arquitectura de la ciudad de Hilversum en las primeras décadas del siglo veinte.

La ciudad disfruta de una gran reputación por la espléndida calidad arquitectónica de sus escuelas, y especialmente, de su edificio municipal. Apreciando el sano número de visitantes que vienen a admirar el trabajo de Dudok, la ciudad se ha vuelto sensible a la importancia de la calidad de la arquitectura en la vida diaria y como fuente de prestigio ciudadano. Es por lo tanto lógico que en este caso la ciudad haya buscado un arquitecto capaz de proveer tal cantidad de metros cuadrados y mantener, al mismo tiempo, las cualidades ambientales de esta área tan preciada. La propuesta de Ambasz consiste en la construcción de un complejo de oficinas en tres edificios, que se parecen a las colinas circundantes, cultivadas en forma aterrazada. Un delgado plano de vidrio corta estas colinas artificiales por la mitad, siguiendo las huellas de un hipódromo que alguna vez existiera, transformado en un sendero que conecta los tres edificios. ■





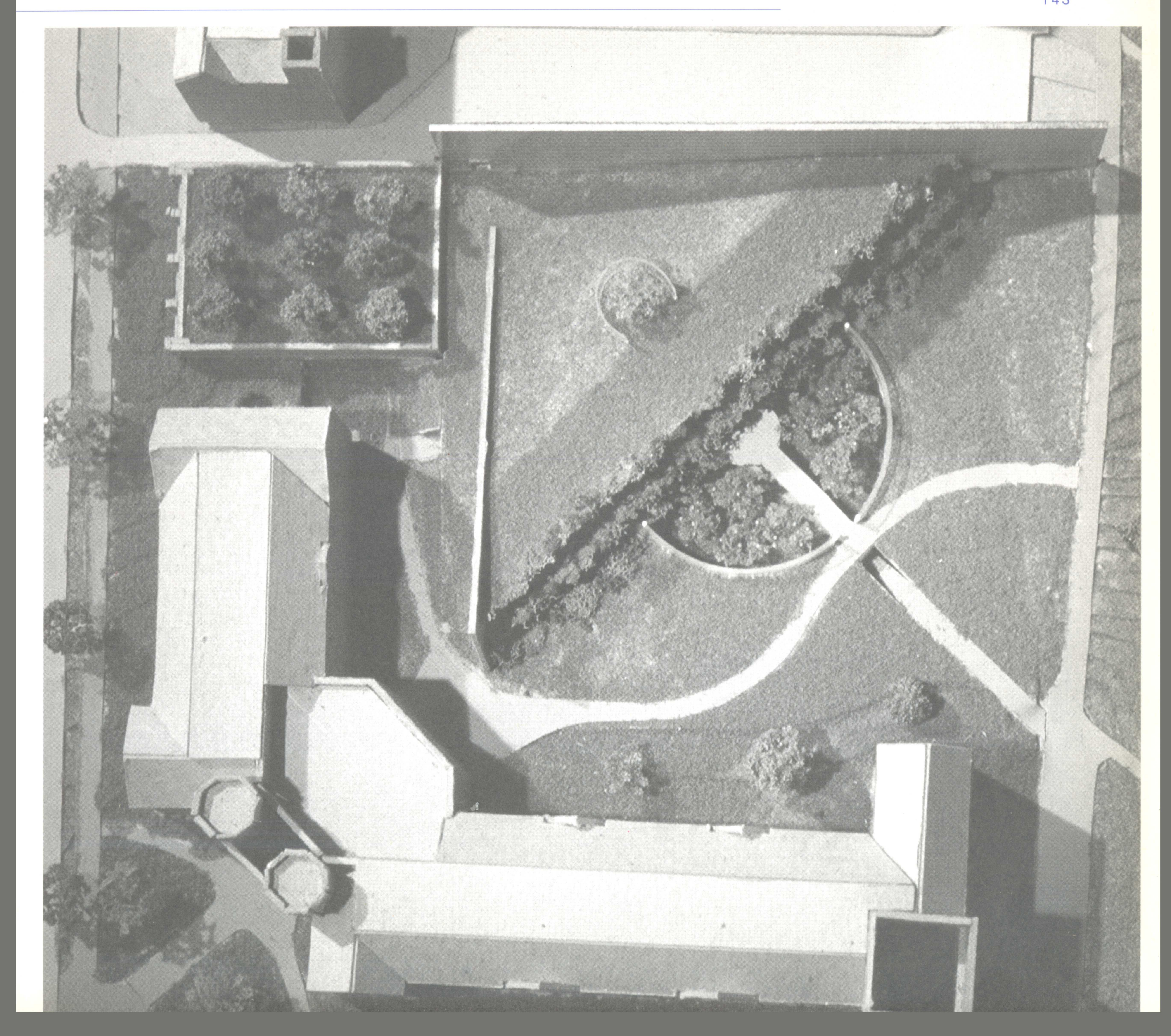
> **ESCUELA DE INGENIERÍA FORESTAL Y ESTUDIOS AMBIENTALES. UNIVERSIDAD DE YALE, NEW HEAVEN, CONNECTICUT, 2002 >** La Escuela de Ingeniería Forestal y Estudios Ambientales de la Universidad de Yale en New Heaven, Connecticut, se reorganizará y se concentrará en unos pocos edificios en una esquina de la Colina de la Ciencia. Como parte del *master plan*, se requiere una superficie de unos 5.000 m² para alojar el crecimiento y que se transformará en el centro de la escuela. La propuesta de Emilio Ambasz para el nuevo edificio tiene diversos logros que son importantes para el éxito del *master plan* para el nuevo campus. El más importante es que la propuesta devuelve a la comunidad universitaria toda la tierra que el edificio ocupa en forma de jardines, proveyendo la imagen representativa de la misma escuela. Además, el diseño satisface el deseo de un edificio de bajo consumo de energía.

Ubicado en el interior de la manzana que comprende la Colina de la Ciencia, el nuevo edificio se integra al paisaje existente, mientras que aprovecha las mejores vistas y la orientación solar. La superficie del techo está completamente cubierta de pasto y pequeñas plantas y transforma a todo el edificio en un jardín para ser usado por todos. Esta loma verde sobre el edifico ofrece a los estudiantes una nueva perspectiva del bosque Sachem y un lugar privado para descansar. El paisaje continuo que se extiende sobre el edificio hasta transformarse en el bosque Sachem, establece una fuerte conexión física entre el nuevo edificio y el bosque adyacente. Se produce una fuerte conexión visual por la orientación del lado vidriado del edificio que se abre hacia el bosque Sachem. El sol del invierno es bienvenido en el interior, mientras que los calurosos rayos del verano son completamente bloqueados.

El programa del edificio se distribuye en tres niveles: dos sobre el nivel cero, y uno por debajo. Los niveles superiores son aulas y oficinas de la facultad. Un patio hundido es el punto focal del nivel del basamento, donde se ubican oficinas de investigación, un auditorio de 235 asientos y lugar de exposiciones. Se llega a la entrada principal del edificio en el nivel del medio, a través de un puente que atraviesa ese patio, con un techo de árboles cercano, de intenso aroma. Todos los niveles están conectados por un atrio de tres niveles en el centro.

El borde norte del edificio está definido por una estructura de 70 metros de largo que soportará un conjunto de paneles fotovoltaicos. Este marco actuará como una pantalla que separe los servicios por detrás, y permitirá una gran superficie vertical para montar un delgado film de PVC. Al tiempo que abastezca el uso de energía del edificio, la pared de paneles evocará una imagen *high-tech*.

El proyecto establece una guía para la futura construcción en el campus universitario de Yale, creando precedentes acerca de que la nueva construcción puede proveer a la escuela de un entorno educacional adecuado, sin destruir el precioso espacio abierto. ■



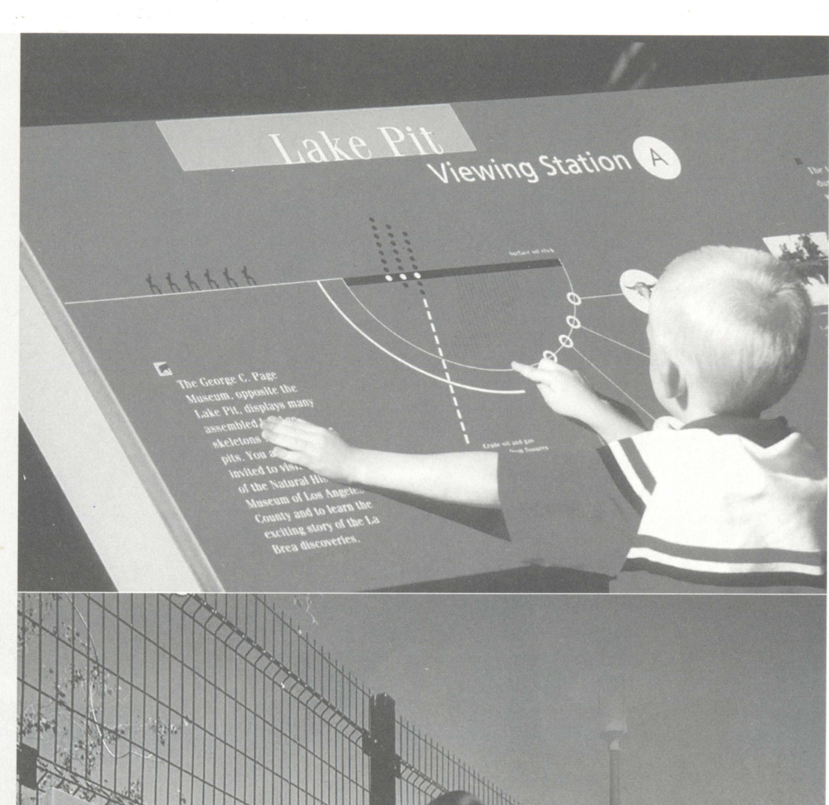
Hancock Park / Oviedo

ARQUITECTOS > Deborah Sussman, Paul Prejza

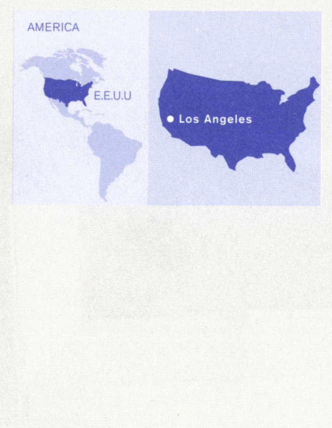
HANCOCK > Museo de Arte de la Municipalidad de Los Ángeles
OVIEDO > Complejo de entretenimiento y comercios
TRADUCCIÓN > Viviana Miglioli

01
ANTECEDENTES

Deborah Sussman es directora y fundadora pionera en el campo del diseño gráfico ambiental.
El codirector, Paul Prejza, se unió a la firma en 1972.
Trabaja en el campo de la gráfica con gran experiencia en diseño urbano y arquitectura.
La firma de 35 miembros se especializa en: identidad corporativa, señalización, color, impresión, arquitectura y escultura, planeamiento urbano, exposiciones y diseño interior.



02
UBICACIÓN



03
ACCESO A HANCOCK

A > Señalización de Hancock

A



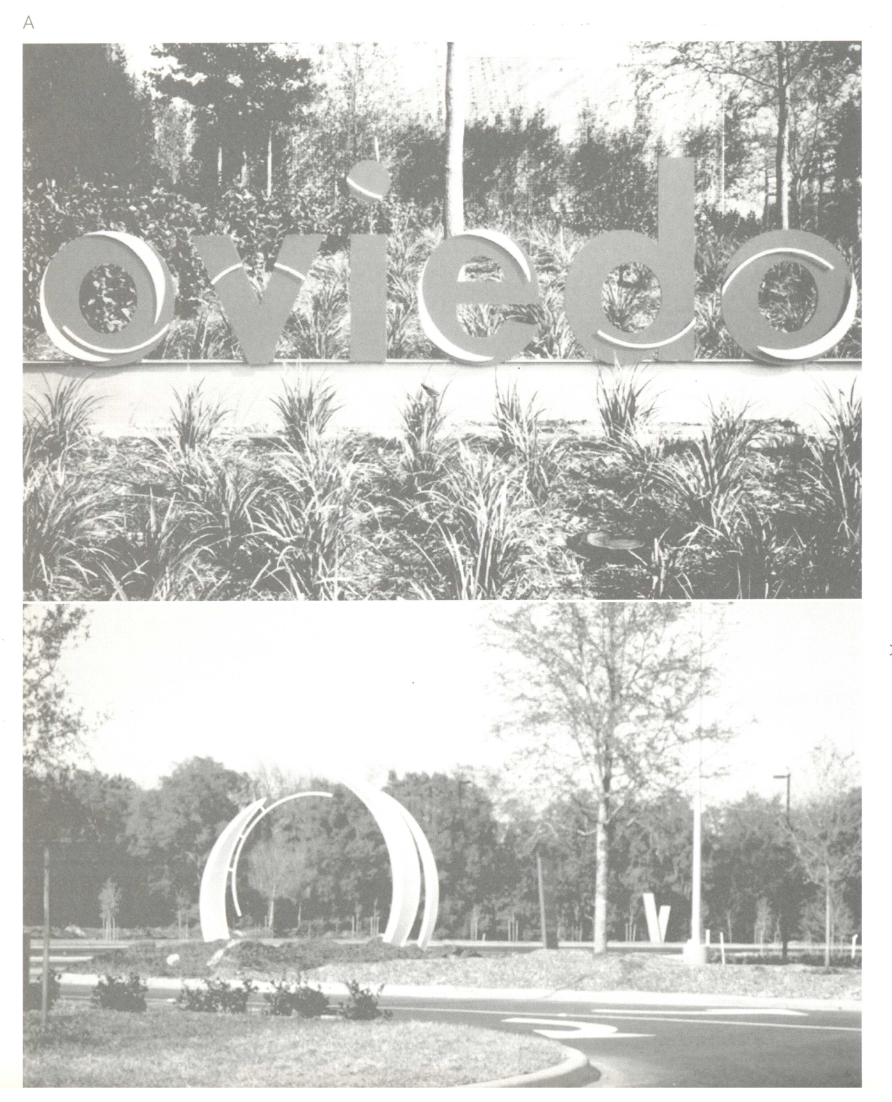


> **HANCOCK PARK >** El Parque Hancock alberga al Museo de Arte de la Municipalidad de Los Ángeles, y al Museo de Descubrimientos Page La Brea. Es un sitio histórico natural, donde ciencia y arte se combinan en un emplazamiento público.

El alcance del trabajo de Sussman y Prejza para la remodelación se extiende más allá de la mera señalética e identificación del lugar. Paisajismo, diseño del entorno, iluminación y arquitectura se unen para crear este remozado sentido de un lugar en el corazón de Los Ángeles.

A . Acceso a Oviedo
B . Señalización de Oviedo

A



B



> **OVIEDO >** En el proyecto completado en la primavera de 1998, Sussman y Prejza desarrollaron una imagen corporativa para este nuevo complejo de entretenimiento y comercios, inspirándose en su emplazamiento de tierras húmedas.

Integrando el exuberante paisaje que lo circunda, el proyecto se conceptualiza como el entorno de un jardín, abierto y natural, con arquitectura como "galpones de macetas", y elementos gráficos como esculturas.

El alcance del trabajo incluyó el logo, la definición de colores de la arquitectura, tanto de exteriores como interiores, señalética, dibujos de solados, servicios, y murales interiores. ■

SUSSMAN/PREJZA Y COMPAÑÍA > es una de las firmas más conocidas mundialmente en la producción de diseño gráfico urbano y ambiental.

Establecidos en 1968, Sussman/Prejza son conocidos por su diseño de imagen y sus aplicaciones de arte en dos y tres dimensiones, y son una de las firmas más reconocidas y calificadas en su disciplina. Inventan identidades memorables para sus clientes, basadas en la investigación y en la arqueología gráfica.

En un rango que abarca desde el diseño de las Olimpíadas de 1984 en Los Ángeles y los orígenes de los programas de señalética para Walt Disney World y la Ciudad de Filadelfia, hasta las identidades gráficas y los sistemas de tránsito para las ciudades de Santa Mónica y Culver City, el trabajo de Sussman/Prejza ha sido aplaudido, publicado y premiado en todo el mundo.

La firma ha sido consultada por Prudential/Times Square y Asociados por más de diez años. Hasbro, otro cliente de larga data, utiliza el diseño del estudio para su identidad corportativa, interiores, *showrooms* y *stands* en ferias de juguetes como el diseñado para Compañía Southern California Gas.

Las historias se construyen en el producto visual, creando la sensación de los lugares y el aroma que los usuarios retienen y recuerdan. Empujar los límites del diseño ambiental para integrarlos con la arquitectura, la planificación urbana y el paisajismo, ha sido un objetivo del trabajo de Sussman/Prejza por tres décadas.

Una selecta lista de proyectos recientes o en ejecución incluye: un programa de interiores para Marion Oliver; McCaw Hall (que alberga la Ópera de Seattle y el North West Ballet); la expansión y renovación del Centro de Convenciones de Cincinnati; diseño gráfico ambiental y de exhibiciones para el nuevo Museo de la Diáspora Africana (MoAD) en San Francisco; SGI (global) y los Campus de la Corporación Amgen; Gateway, que es un proyecto de renovación urbana en Salt Lake City; Pacific Commons; la comunidad de la Corporación de Silicon Valley; la identidad y los interiores del Centro de Performing Arts de Nueva Jersey, en Newark; la gráfica para la Universal City Walk de Florida y Los Ángeles; y la identidad gráfica para los emprendimientos de Queensway Bay y la ciudad de Long Beach. Los proyectos, centros de compras y entretenimientos incluyen el desarrollo del Distrito de Entretenimiento de Hollywood y el espectacular proyecto en Hollywood y Highland, que utiliza luces, electrónica y video para involucrar al visitante. ■

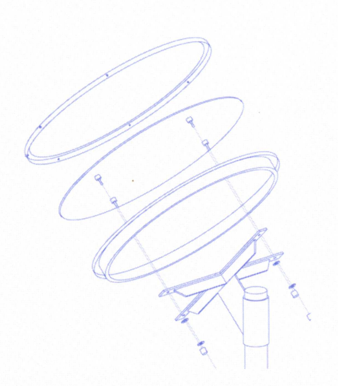
Temaikén. Identidad corporativa y señalización

DISEÑO > Ronald Shakespear

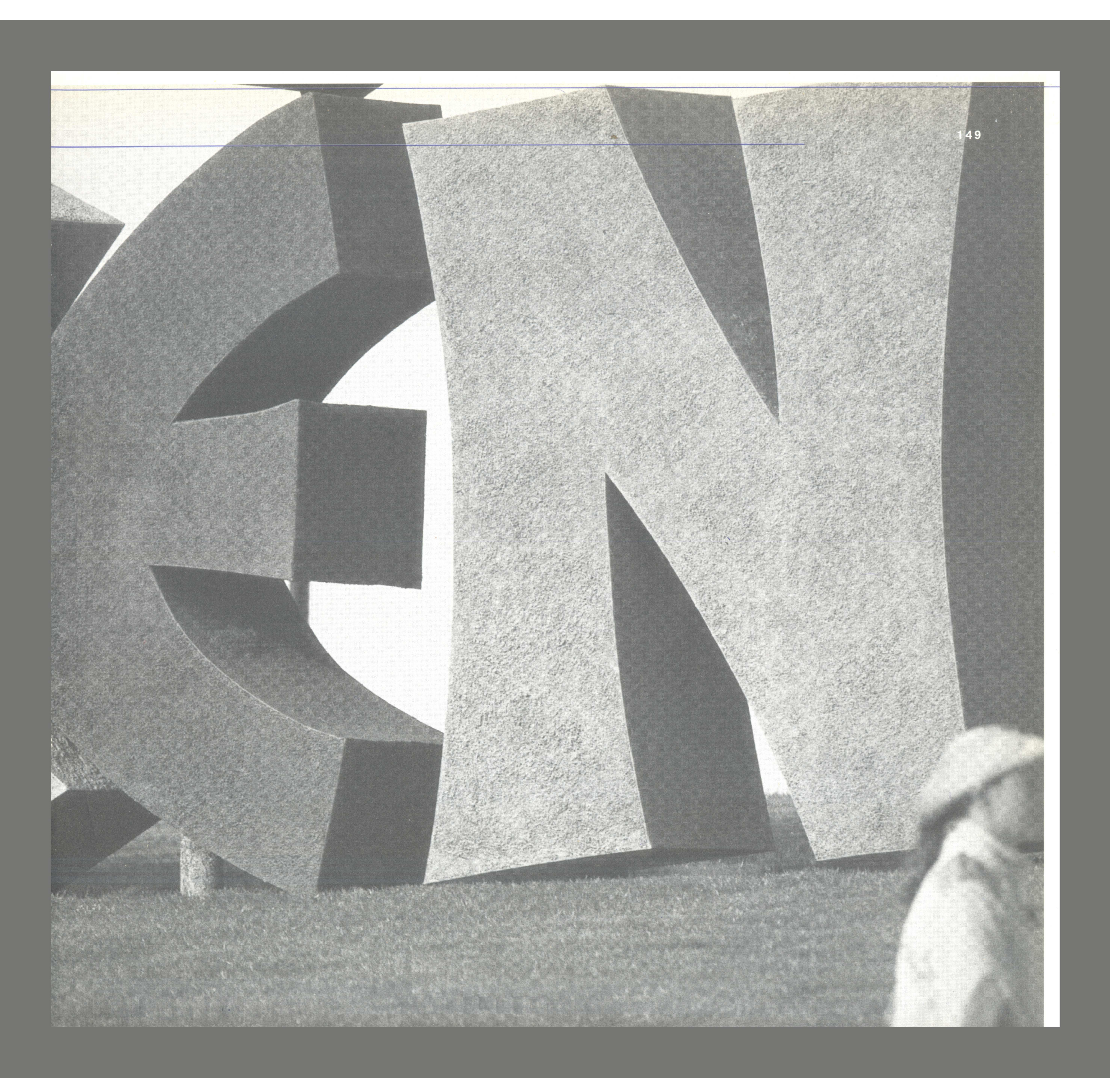
EQUIPO DE PROYECTO > Juan Shakespear, Ronald Shakespear, Lorenzo Shakespear, arq. Bárbara Shakespear, arq. Fernando Strasser, Cecilia Bonnefon, Ignacio Cerdá, Juan Cerdá, Silvina De Gennaro, Mariana Rivero, Alejandro Jara

FOTOS > Juan Hitters y Lorenzo Shakespear









> **DISEÑO, CONSERVACIÓN, ESPARCIMIENTO >** La principal vocación de la Fundación Temaikén es honrar el lugar privilegiado que tenemos en este mundo y generar una nueva conciencia de la importancia de la conservación y el cuidado de la naturaleza. *Tem* (tierra) y *aikén* (vida) son dos vocablos tehuelches que hablan con claridad de las intenciones de este parque temático.

En Temaikén el progreso humano se ha puesto al servicio de la naturaleza. La mejor tecnología, el mayor rigor científico y el diseño al servicio de la comunicación han permitido concretar un parque de categoría mundial donde cada especie se reencuentra con las características específicas de su entorno natural.

Para alinear a Temaikén con su esencia y sus objetivos, y al mismo tiempo construir un instrumento eficiente de reconocimiento público, Diseño Shakespear desarrolló un proyecto de identidad visual total.

El logotipo, embrión del proyecto Temaikén, fue concebido con una tipografía dúctil y orgánica, y expresa el nombre fonético con colores en la gama de los sepias y sienas, vinculados con la tierra y la naturaleza. Estos colores se contagiaron a todas las comunicaciones de modo sistemático.

Se diseñó también un símbolo, o isotipo, que evoca en su carácter al logo, capturando su letra inicial e inscribiéndola en un continente circular en alusión a la esfera terrestre. Esta tríada de elementos básicos de identidad –logo, iso, y color– conforman una unidad de reconocimiento y valoración de la marca Temaikén. Diseño Shakespear los articuló para reflejar una imagen amigable, cálida y sin estridencias que apela a un diálogo más íntimo entre el parque y su audiencia.

EL ESTILO DE LA CASA > En todo sistema de señalización de circulaciones hay dos condiciones que deben cumplirse, sin importar la naturaleza del espacio particular:

– Las señales deben ser fácilmente localizables y sus emplazamientos predecibles.

Para ello deben recortarse del entorno, pero sin estridencias para no quitar protagonismo al espacio. También deben aparecer, como por arte de magia, en los momentos de decisión; cumplir su función y mimetizarse con el entorno.

– Las señales deben ser fácilmente comprensibles. La capacidad de resolver con precisión la incertidumbre que motivó la necesidad de una señal depende de la habilidad profesional de anticipar la falta y de brindar la solución con economía de palabras (en un sistema verbal) o con imágenes de alto valor icónico (en un sistema pictográfico). El resultado es simplemente un sistema claro.

La señalización de Temaikén se planteó como una manifestación activa de la identidad. Las distintas señales diseñadas, lejos de ser carteles, conforman una tipología de instrumentos que más allá de resolver situaciones puntuales de circulación o comunicación, expresan un estilo de la casa, un tono de voz, y un diálogo con la audiencia.

La consistencia en la implementación (emplazamientos constantes y predecibles, códigos cromáticos consolidados, unidad pictogramática, tipográfica y tecnológica) es crucial para garantizar la eficiencia de éste y de cualquier sistema de señales.

La estructura semiótica del sistema de señalización de Temaikén está constituida por los cinco subsistemas clásicos: gráfico, tipográfico, cromático, tecnológico y de emplazamiento. La tecnología constructiva de todo el sistema es de extrema sencillez y se complementa con facilidad con el resto de la arquitectura del parque.

El Manual de Normas fue el instrumento preparado para que el parque pueda ejecutar una correcta implementación y mantenimiento del sistema de identidad visual y señalización.

Las señales de interpretación científica contienen información de cada especie y aportan datos adicionales como mapas de los lugares de origen y niveles de peligro de extinción de cada animal.

Durante las últimas dos décadas, la valoración dada a los nombres fonéticos de las compañías y productos, expresados con recursos tipográficos claros y memorables, produjo un clarísimo énfasis de las marcas de fuerte presencia verbal dentro del universo enviciado de las comunicaciones corporativas. ■





AUTOR > **JORGE CORTIÑAS**

INFORME TÉCNICO

El paisaje, nuevas fronteras

Jorge Cortiñas
Arquitecto. Director de la Carrera de Diseño y Planificación del Paisaje. FADU-UBA

>



NOTA 1 > D'Orbigny, Alcide. *Voyage dans l'Amerique méridionale*, edición en español Emecé, Buenos Aires, 1998.

NOTA 2 > Estanislao del Campo, Fausto.

> El paisajismo es una disciplina proveniente de varias fuentes: la mirada de los pintores desde el Renacimiento hasta el Romanticismo; la jardinería y el parque italiano, francés e inglés; la ampliación de los horizontes culturales por geógrafos, naturalistas y simples viajeros de los siglos XVIII y XIX; la más reciente mirada ecológica y ambientalista. La construcción de la idea de paisaje se ensancha día a día.

La demanda social de espacio público, la apropiación peligrosa para nuestra especie de la naturaleza, las carencias actuales y las previsibles dificultades futuras contribuyen a esta expansión conceptual, que lejos ya de los límites estrechos del esteticismo del jardín, se toca con las disciplinas que dan cuenta de la posibilidad de configurar un hábitat posible y sustentable.

Dar cuenta de las extensiones y matices actuales en un informe técnico sobre el estado de la disciplina configura una enumeración enciclopédica poco interesante y seguramente inexacta. Elijo, en cambio, la experiencia personal de haber participado en el mes de marzo de este año en un coloquio internacional organizado por la Municipalidad y el Puerto Autónomo de París junto a la Escuela de Arquitectura de Versailles, bajo el título Ríos de Ciudades (Fleuves de Villes), un encuentro multidisciplinario e internacional que se propuso discutir y ampliar "el conocimiento histórico, económico, cultural y técnico relativo a los ríos y su relación con las aglomeraciones urbanas".

El coloquio se reunió con el acuerdo previo de que "una parte esencial de la cultura y los intercambios mundiales ha reposado y continúa reposando sobre la geografía de los de los ríos y sus estuarios". Fuentes de vida, medios de transporte ancestrales, generadores míticos de ciudades, reservas de naturaleza en las ciudades, los ríos del mundo, durante mucho tiempo reverenciados y respetados, fueron desde hace un siglo olvidados y descuidados por el predominio del transporte terrestre y la polución provocada por las ciudades indiferentes.

"Hoy, las necesidades del desarrollo sustentable, las alternativas ecológicas del transporte y la energía, el redescubrimiento de los valores naturales ponen de nuevo a los ríos en el corazón de la perspectiva urbana y portuaria."

No es posible hacer una síntesis del encuentro. En palabras de M. Claude Prelorenzo, sociólogo de la escuela de Versailles y conductor del coloquio, tenemos la sensación de encontrarnos frente a un nuevo campo de conocimiento de cuya vastedad y límites no podemos todavía dar cuenta. A la espera del libro que reunirá todos los trabajos, actualmente en proceso editorial, sólo puedo anticipar un resumen de lo que fue mi ponencia Buenos Aires, el Río de la Plata y la Reserva Ecológica.

LA "PAMPA DE AGUA". BUENOS AIRES, SU RÍO Y LA RESERVA ECOLÓGICA. EL RÍO DE LA PLATA > Los primeros españoles que llegaron al territorio de la actual República Argentina se enfrentaron a una imagen más allá de todas sus experiencias anteriores: la imagen de una llanura tan vasta que constituye un paisaje abrumador: La Pampa.

Una llanura que desde Buenos Aires a la ciudad de Mendoza tiene una distancia aproximada de 1.000 km y se eleva tan sólo 500 m. Es decir, una pendiente casi inexistente de 50 centímetros por kilómetro.

Pero lo más impactante era que la Pampa original, salvo en la ribera de los ríos y arroyos (selva de galería), no tenía árboles. La mayor parte del territorio estaba cubierta por hierbas, una de las cuales, gigante, es el ombú, que se asemeja a un árbol, y otras como los cardos, de tal densidad y altura que en verano hacían difícil la orientación de los viajeros[1] en ese mar sin caminos.

Hoy, La Pampa ha sido radicalmente transformada por el efecto antrópico: la agricultura, los terraplenes ferroviarios y las rutas, así como incontables bosques de árboles plantados han cerrado el horizonte. Hay que volver la vista sobre el Río de la Plata para imaginar la experiencia de esos primeros viajeros. Allí encontraremos la Pampa de Agua que inspiró a los poetas.

"¿Sabe que es linda la mar?
La viera de mañanita
cuando a gatas la puntita
del sol comienza a asomar." [2]

"¿Y fue por ese río de sueñera y
barro que las proas vinieron a fundarme
la patria?" [3]

NOTA 3 > Jorge Luis Borges, Fundación Mítica de Buenos Aires, *obras completas*, Emecé, Buenos Aires.
NOTA 4 > Ibid.





El primer español que exploró el río, en 1516, Don Juan Díaz de Solís, lo bautizó Mar Dulce, creyendo haber descubierto el primer mar no salado. La expedición, como sabemos tuvo un mal fin, con Solís muerto y quizás comido por los Querandíes. Jorge Luis Borges recuerda esta historia con versos memorables:

"Pensando bien la cosa, supondremos que el río era azulejo entonces, como oriundo del cielo.

Con su estrellita roja para marcar el sitio.

En que ayunó Juan Díaz y los indios comieron" [4]

El segundo explorador, Sebastián Caboto, llegó en 1526, catorce años luego que Miguel Ángel terminara de pintar la bóveda de la Sixtina. Era un italiano al servicio de la corona española y al reconocer la naturaleza fluvial de las aguas bautizó al río con su nombre actual, Río de la Plata, creyendo que el río era la puerta de comunicación con las fabulosas tierras de la plata o la Ciudad de los Césares.

Estas leyendas se enraizaban en el pequeño tráfico de objetos hechos con metales preciosos que distintas tribus realizaban a través del Chaco hasta alcanzar el Perú. Leyendas magnificadas por la codicia que excitaba la febril imaginación de los conquistadores. Un siglo más tarde, la cría de mulas para las minas de Potosí será un recurso económico bien diferente pero muy importante para Buenos Aires y Tucumán.

En una descripción actual y más objetiva, el Río de la Plata está formado por la confluencia de los ríos Paraná (Padre de la Aguas en guaraní) y Uruguay y configuran una cuenca de 4.000.000 de km², más de un tercio de la superficie de Europa. Los dos ríos tienen una dirección principal norte-sur a diferencia de los otros ríos pampeanos (Pilcomayo, Bermejo,

EL PAISAJE, NUEVAS FRONTERAS

NOTA 5 > Jorge Luis Borges, Las islas del Tigre, *obras completas*, Emecé, Buenos Aires.
NOTA 6 > El tasajo servía básicamente de alimento a los esclavos de Cuba y el sur de EE.UU., por lo que el frigorífico fue además funcional al cierre de ese mercado.
NOTA 7 > Benévolo, Leonardo, *Storia dell'architettura del Rinascimento* (verso "La città ideale"), Laterza, Bari, 1968.

> Salado, Negro y Colorado) que corren siguiendo la pendiente de la llanura oeste-este.

Esta diferencia se origina en la constitución geológica del territorio: las tierras de la República Oriental del Uruguay y de la Mesopotamia son más altas que la llanura central por su formación del período secundario, con colinas y sierras. Esta característica geográfica ha hecho que el Río de la Plata se constituya históricamente en puerta de entrada al interior del territorio, como veremos más adelante.

El río Uruguay, marca el límite entre Argentina y Brasil aguas arriba y entre Argentina y Uruguay aguas abajo. Su curso es de 1.800 km. Sus aguas son limpias, de color azul oscuro y su lecho pedregoso.

El Paraná es el mayor de los dos, con una cuenca de 3.000.000 de km^2 , tres veces la superficie de Francia y España juntas y una longitud de casi 4.000 km algo más que la suma del Rin y el Danubio.

A partir de la confluencia del Bermejo, el Paraná adquiere su color marrón castaño, característica que llevará finalmente a la costa argentina del Río de la Plata. A partir de Santa Fe corre entre altas barrancas a las que erosiona, cargando sus aguas de arcillas que a medida que se ensancha y pierde velocidad se depositan y forman las islas del Delta.

El delta del Paraná tiene 300 Km de largo y un ancho de 44 Km en el borde del Río de la Plata. Jorge Luis Borges ha escrito sobre estas islas

" Ninguna ciudad, que yo sepa, linda con un secreto archipiélago de verdes islas que se alejan y pierden en las dudosas aguas de un río tan lento que la literatura ha podido llamarlo inmóvil." [5]

El Paraná aporta todos los años al Río de la Plata 165.000.000 toneladas de arcilla y el Delta avanza 7 metros. No es extraño, por lo tanto, que el Río de la Plata, tan largo y ancho, no sea nada profundo, sobre todo del lado de la costa argentina. La profundidad frente a la ciudad de Buenos Aires varía entre 0 y 4 metros entre la costa y el borde del Canal Mitre, a una distancia promedio de 7 km. Esta profundidad es variable y depende del aporte del Paraná, también variable, de las mareas y sobre todo de los frecuentes vientos huracanados. La "sudestada", fría, que hace elevar el nivel durante varios días causando inundaciones en los barrios bajos de la ciudad cuando se combina con altas mareas y lluvia y el sudoeste ("pampero") también frío pero más efímero, que hace descender las aguas.

Para tener una idea de su tamaño, el Río de la Plata tiene forma de un trapecio de 300 km de altura, con una base menor de 44 km al borde del Delta y una base mayor de 220 km entre Cabo San Antonio y Punta del Este.

La aguas del Paraná y del Uruguay no se mezclan rápidamente. En la costa uruguaya las aguas son azules y las playas son de arena con floraciones rocosas; en la costa argentina, las playas son barrosas, con juncales y con una pendiente tan suave que se puede entrar en muchos lugares caminando cientos de metros sin dejar de hacer pie.

LAS COSTAS, LA CIUDAD > La geografía ha decidido desde los orígenes una paradoja: el río, que es la puerta no ya de las tierras de la plata, pero de un territorio de otras enormes riquezas, tiene el borde que comunica con el interior sin facilidades para la instalación de puertos y por el contrario, la otra orilla, aislada del interior, tiene bahías protegidas que forman puertos naturales.

Buenos Aires fue fundada dos veces. La primera en 1536, (año en que Miguel Ángel comenzó a pintar el Juicio Final) por el Adelantado Don Pedro de Mendoza, terminó en un desastre por la hostilidad de los indios y la hambruna. La enfermedad que traía Mendoza (probablemente sífilis contraída en el saqueo de Roma) lo obligó a retornar a España y murió en el viaje. Finalmente, los sobrevivientes se desplazaron aguas arriba del Paraná fundando la ciudad de Asunción (del Paraguay).

En 1580, después de 44 años, Don Juan de Garay descendió por las mismas aguas y refundó Buenos Aires. Durante ese tiempo, las pocas vacas y caballos abandonados por la primera expedición, sin enemigos naturales, se multiplicaron por millares, dando sustento a la nueva población. Los cueros y el tasajo constituirán desde ese momento la riqueza de la ciudad hasta el fin del siglo XIX,

NOTA 8 > Pauta que se conserva hasta nuestros días, por ejemplo en la abstracción reglamentarista cada vez más asfixiante del CPU.
NOTA 9 > Por ejemplo, Emerix Vidal. Gouaches, London,1820.
NOTA 10 > Hudson, William Henry, *Far away and long ago, a history of my early life*, Londres, 1918.

cuando el frigorífico reemplazó los saladeros. [6]

Montevideo fue fundada en 1726 para asegurar la otra orilla del río frente a los avances de los portugueses. Tiene un puerto natural formado por una bahía protegida por un cerro y una colina donde se asienta.

La dos ciudades, paralelas en su espíritu y arquitectura ecléctica, fueron rivales a lo largo de su historia. Luego de la expulsión de los portugueses de la Banda Oriental, Montevideo fue el lugar de la resistencia realista durante los años de lucha por la Independencia, lugar de las fuerzas federales durante el dominio unitario de Buenos Aires y finalmente, refugio de los unitarios durante la Dictadura de Rosas y punto de apoyo de la flota anglo-francesa durante el bloqueo a Buenos Aires de 1841. Sin embargo, la situación privilegiada de Buenos Aires desde el punto de vista territorial hizo la competencia desigual. Buenos Aires controló el comercio de toda la región, tuvo los recursos de la aduana, origen de innumerables conflictos con las provincias así como los del contrabando durante el período español. Luego de la independencia, no sin numerosas luchas, Buenos Aires quedó finalmente como la cabeza de la mayor parte del Virreinato del Río de la Plata.

Veamos un panorama de Buenos Aires. A diferencia de las ciudades europeas, de lento crecimiento por anillos concéntricos como una cebolla, siempre respetuosas de los accidentes del terreno, siempre sin vacíos ni baldíos, las ciudades americanas del imperio español siguieron un modelo de crecimiento regular, definido por tres elementos.

Primero, el designio imperial de planificar y controlar todo el proceso de colonización, regulado por las Leyes de Indias, con reglas precisas sobre la forma y medida de las manzanas, las calles, las plazas, etc. Luego, la idea del Renacimiento, ligada al redescubrimiento del platonismo, de la Ciudad Ideal, trazada en ángulos rectos, aspiración teórica convergente con el primer elemento. [7] Por último, la idea de ciudad abierta al crecimiento hacia todos los puntos cardinales y un proceso de asignación de parcelas desligado de su construcción, que favoreció una ocupación aleatoria del suelo, con muchos baldíos y reconstrucciones.

Todas estas características de la ciudad americana toman en Buenos Aires un carácter aún más definido a causa del suelo pampeano, que hace de "tabula rasa" sobre la cual desarrollar las formas más abstractas de urbanización. [8]

La demostración más evidente de la posición estratégica de Buenos Aires como puerta de entrada a su territorio es su impresionante crecimiento:

25.000 habitantes al tiempo de la creación del Virreinato, en 1780.

55.000 en 1810, año de la Revolución.

180.000 en 1869 (primer censo nacional).

600.000 en 1895 (censo nacional).

1.500.000 en 1914, más 500.000 en la periferia.

4.750.000 en 1950, incluida la periferia, de ahí en más imposible de diferenciar de la ciudad salvo por aspectos administrativos.

12.000.000 hoy, de los cuales cerca de 3.000.000 en la ciudad propiamente dicha, la segunda metrópolis sudamericana después de San Pablo.

EL PUERTO > La ciudad fue fundada sobre una pequeña meseta entre un arroyo, el Maldonado y un pequeño río, el Riachuelo de los Navíos, apto para amarrar barcos de cierto porte pero, desgraciadamente, separado de la ciudad en esos tiempos por un extenso pantano intransitable en época de lluvias.

La solución complicada y costosa para los barcos de mayor porte fue, durante todo el siglo XIX, anclarlos lejos de la costa, después del banco y descender personas, equipajes y mercancías mediante chalupas que ya cercanas a la costa hacían un segundo abordaje a carretas de bueyes. Este laborioso proceso, condicionado por las mareas y los vientos, llamó la atención de pintores y viajeros que registraron la escena en sus dibujos y memorias. [9]

¿Qué paisaje se presentaba entonces a los ojos de estos viajeros? Otras carretas cargadas de toneles para proveer agua potable a la ciudad, [10] pescadores, lavanderas, algunos bañistas en los crepúsculos de verano, gauchos con sus caballos sobre la ribera barrosa. Un espectáculo popular y desordenado. En lo alto de la barranca, las fortificaciones y las cúpulas de las iglesias y por delante de éstos una alameda, primer paseo público y tentativa de

NOTA 11 > Jorge Liernur y Graciela Silvestri, *El Umbral de la metrópolis, La ciudad y el río*, Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

> embellecer la costa de este río, imponente como paisaje lejano pero desagradable como visión próxima para los valores estéticos de los porteños. Porteños, es decir habitantes del puerto, nombre de los habitantes de Buenos Aires antes de que éste existiera.

A fines del siglo XIX la decisión de construir un puerto a nivel de las aspiraciones y necesidades de la República ya organizada y su orgullosa ciudad capital, llevó a un fuerte debate sobre su forma y financiamiento.

Dos proyectos dividieron la opinión pública. El proyecto Huergo, con dársenas paralelas y crecimiento abierto y el proyecto Madero, de diques alineados. Al mismo tiempo, se comienza a pensar en el dragado de canales de acceso a la medida del calado creciente de los barcos.

El proyecto Madero, triunfante en el debate, fue aprobado por ley de 1889 y su construcción comenzó de inmediato. La explicación histórica más aceptada del triunfo de este proyecto, que se revela rápidamente como idea obsoleta, se apoya en la verificación de los soportes financieros del proyecto Madero, ligado a capitales ingleses. Historiadores actuales de la ciudad han contestado esta teoría[11], en primer lugar porque el proyecto Huergo también estaba ligado a capitales internacionales y marcaba la existencia de un estrecho vínculo entre la decisión técnica y una aspiración estética: la posibilidad en este tipo de puerto de embellecer la costa con parques y un bulevar costanero. Una pieza de belleza y placer para una ciudad en tren de modernizarse dentro de un ideal haussmaniano, con bulevares, plazas y edificios públicos del mejor cuño académico.

Por delante del bulevar costanero, con sus cervecerías, bailes y teatros, se desarrolló un balneario muy popular en los veranos porteños. Un proyecto de 1924 imaginó la prolongación de la costanera hasta San Isidro, 12 km al norte de la Ciudad.

El Puerto Madero fue el comienzo de una sucesión de operaciones de "ganar tierras al río", ese río de vecindad indeseable. Por oposición a Montevideo –donde el frente urbano-fluvial se desarrolla entre bulevares y playas de arena muy frecuentadas hasta hoy–, los equipamientos pesados de la ciudad cerraron de más en más el acceso al río.

Los ferrocarriles y sus estaciones terminales se aproximaron a la ciudad por el lado norte. Luego, la revancha de Huergo, la construcción del Puerto Nuevo, en 1911, al norte de Puerto Madero. Las usinas eléctricas y durante los años 30 y 40 del siglo XX, una vasta operación de tierras al norte de la ciudad y frente a las playas ferroviarias, utilizando suelos provenientes de la excavación de las líneas de subterráneos. Tierras utilizadas para la construcción del aeroparque, instalaciones deportivas y un extenso bulevar costero, la Costanera Norte.

A la cultura de la extensión sin límites y de la destrucción y reconstrucción permanente, Buenos Aires agregó de allí en adelante la cultura de construir sobre el río avanzando la costa y ese impulso, originalmente estético, se convertirá, de más en más, en la producción de suelo con fines especulativos, protegida en la mayor parte de los casos por la sombra de los regímenes militares.

UN NEGOCIO INMOBILIARIO > Durante los años 70, con el puerto cerrado como paseo público so pretexto de la seguridad y la vigilancia de objetivos militares, se desarrolló la operación especulativa que terminó en Reserva Ecológica.

El disimulo de los trabajos se favoreció también por la decadencia del Balneario Municipal, abandonado por la contaminación de las aguas costeras a causa de residuos industriales, muy evidente a partir de los 60.

Aprovechando materiales de demolición provenientes del malhadado y faraónico proyecto de abrir autopistas urbanas en el tejido de la ciudad, se construyeron diques en cuyo interior las dragas de mantenimiento de los canales de acceso al puerto comenzaron los rellenos. Esta operación, como toda nuestra historia cercana, no está bien investigada, pero hay relaciones sospechosas entre los intereses de las empresas, tanto de las autopistas como del dragado, que obtuvieron un beneficio suplementario al encontrar un lugar cercano para disponer sus detritus y quizás venderlos a la ciudad y aquellos que especularon con la creación de un inmenso baldío al borde del centro de la ciudad. Se trata nada menos que de 400 hectáreas.

Pero una vez más, la indeterminación de los procesos históricos jugó un papel inesperado. El siniestro régimen militar, que tuvo su cenit en 1978 con el triunfo argentino en el mundial de fútbol, sufrió poco después los efectos de la crisis del modelo económico neoliberal impuesto por la fuerza. Crisis del empleo, crisis de la deuda externa y por fin, en la búsqueda de un éxito imposible, la catastrófica Guerra de Malvinas y su disolución final. Entretanto, abandonado el proyecto de las autopistas urbanas y el relleno de los diques, la naturaleza recomenzó su trabajo en una región caracterizada por su fertilidad.

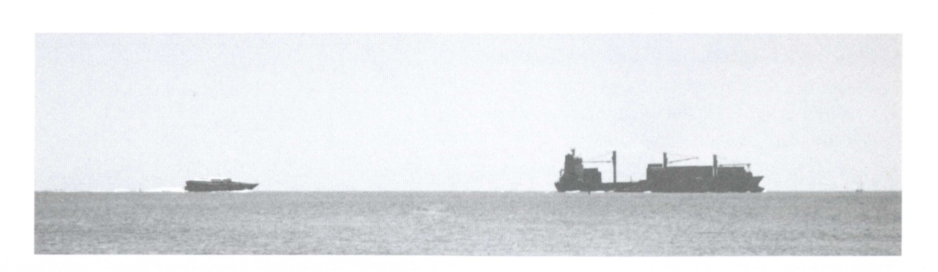
EL NACIMIENTO DE UN TERRITORIO > Los barros del río refulados del fondo de los canales no son inertes. Arcillas de la misma naturaleza del Delta, portadoras de innumerables semillas estallaron en una fiesta de crecimiento vegetal. Un extraño proceso de naturalización de lo artificial.

El territorio pampeano es en su origen una llanura sin árboles. Todos son de origen antrópico y por consecuencia un poco exóticos. Buenos Aires es un ejemplo de arquitectura ecléctica, pero también lo son sus parques, con especies adaptadas de todas las latitudes. En su apropiación de un territorio artificial, la naturaleza no se limitó a las especies del delta y la selva de galería de los ríos pampeanos, sino que incorporó especies en las cuales la adaptación es tan adecuada que resulta "natural".

Pequeños bosques de alisos, árbol que comienza la colonización, seguidos por ceibos, con sus flores rojo fuego, diversas variedades de palmeras, sauces y tipas. En las lagunas y pantanos, extensiones de cortaderas, totoras, mburucuyás, juncos y plantas acuáticas, árboles, arbustos y hierbas que constituyen el hábitat de más de 200 especies de aves. Mamíferos. Reptiles como tortugas, culebras y serpientes, algunas muy venenosas, pero felizmente poco amigas de los senderos y finalmente numerosos insectos, han creado un nuevo ecosistema al lado mismo de la ciudad en su parte más densa.

El 1986, durante el primer gobierno democrático luego de la dictadura, grupos ecologistas lograron interesar al la opinión pública y a sectores progresistas del gobierno en un proyecto de ley de protección del área. La ley declara a la reserva con un estatus equivalente al de un Parque Nacional. Una oficina dependiente de la Secretaría de Medio Ambiente tiene por función la vigilancia y el cuidado del sitio y se han construido unos pocos edificios para alojar la sala de conferencias, depósitos y servicios para los visitantes. La reserva está también abierta por las noches pero limitada a grupos guiados para la observación de animales nocturnos.

No obstante esta situación, las instalaciones y senderos de la reserva son precarios. A diferencia de la inversión hecha por la ciudad durante los 90 para la renovación de Puerto Madero y sus alrededores, reciclado como barrio de negocios, habitaciones de alto nivel y esparcimiento, así como el parque



A > Costa uruguaya

A



> de la Costanera Sur, basado en el antiguo bulevar costanero.

Hay que señalar también que la situación de la reserva no está asegurada. Durante los 90, años de la segunda experimentación neoliberal, muchos incendios misteriosos estallaron en la reserva, felizmente sin mayores daños pero más por la humedad del sitio que por la eficacia de los medios de extinción disponibles. Todo el mundo ha sospechado de las fuerzas de la especulación detrás de estos “accidentes”; buscan que un gran desastre vuelva a la situación de “tabula rasa” y a la posibilidad de rever la situación.

Otros sectores de opinión sostienen un punto de vista diferente, el absurdo de tener semejante superficie reservada a animales y plantas en una ciudad con los más bajos estándares de espacio verde por habitante y proponen su transformación en parque según los modelos tradicionales. Finalmente, existe el problema de la utilización sustentable de la reserva misma: ¿Cuántos visitantes puede soportar sin daño?

Hoy la nueva crisis económica ha funcionado como un *impasse* dentro de la lucha. La atención de todos está tomada por problemas más urgentes, pero llegará el día en que la discusión será retomada. [12]

EN EL FUTURO > La Reserva Ecológica es, en sí misma, más grande que la ciudad, tres veces más grande que el plan soñado por Garay en 1580 y está situada a pocos

NOTA 12 > "Todos los gobiernos nos encargaron proyectos que quedaron en la nada. El de la expansión de Buenos Aires, por ejemplo, sobre un relleno que se hizo sobre la base de escombros, que hoy mal llaman reserva ecológica. Porque reserva ecológica es el delta, lo otro creció espontáneamnete sobre yuyos y se sabe que en este país crece pasto hasta en las baldosas. En aquella oportunidad se hizo un trabajo impresionante (junto a otros dos estudios) sobre la expansión de Buenos Aires"... Mario R. Álvarez, entrevista del diario La Nación del 7 de junio de 2003.

NOTA 13 > "Belleza es verdad, verdad belleza, esto es todo
lo que sabemos en la tierra y todo lo que necesitamos saber".
John Keats. *Oda a una urna griega*, mayo 1819.

metros de la zona de negocios y administrativa más grande de una de las mayores metrópolis del mundo.

¿Es posible que después del actual período de crisis económica resista la presión del valor del suelo? ¿Es posible encontrar un modelo de utilización sostenible que, manteniendo sus valores, pueda ayudar a satisfacer la necesidad de espacio de millones de habitantes?

Puede ser que la tradición cultural de renovación y destrucción triunfe de nuevo y que de la reserva no quede más que un recuerdo, como otros tantos fragmentos de la ciudad. Puede ser también que las crecientes fuerzas de las ideas de respeto al entorno sirvan para preservar este extraño caso de retorno a la naturaleza, sin otro objetivo que la simple belleza. Como escribió John Keats:

"Beauty is truth, truth is beauty, that is all
Ye know on earth, and all ye need to know." [13]

Sería importante que la sociedad argentina y porteña, que hace medio siglo no conoce otra cosa que el fracaso, encuentre la manera de resolver esta ecuación imposible, tan imposible como el puerto que alguna vez la hizo rica. ■



FOTOS DE LA APERTURA
Y DE LA COSTA URUGUAYA: CSABA HERKE

AUTORIDADES DE LA FADU

DECANO
arq. Berardo Dujovne

VICEDECANO
arq. Guillermo González Ruiz

SECRETARÍA GENERAL > SECRETARIO
arq. Víctor Bosero

SECRETARÍA ACADÉMICA > SECRETARIO
arq. Jorge Iribarne

SECRETARÍA DE EXTENSIÓN Y BIENESTAR ESTUDIANTIL > SECRETARIO
arq. Eduardo Bekinschtein

SECRETARÍA DE RELACIONES INSTITUCIONALES > SECRETARIO
arq. Norberto D'Andrea

SECRETARÍA OPERATIVA > SECRETARIO
arq. Rodolfo Macera

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN EN CIENCIA Y TÉCNICA > SECRETARIO
arq. Javier Fernández Castro

CONSEJO DIRECTIVO > CLAUSTRO DE PROFESORES

TITULARES
arq. Guillermo González Ruiz
arq. Javier Sánchez Gómez
arq. Carlos Gil Casazza
arq. Carlos Terzoni
arq. Horacio Wainhaus
arq. Martín Marcos
arq. Alberto Petrina
arq. Jaime Sorin

SUPLENTES
arq. Reinaldo Leiro Alonso
arq. Hernán Nóttoli
arq. Carlos Lebrero
arq. Rafael Salama
arq. Liliana Calzón
arq. Eduardo Maestripieri
arq. Roberto Amette
arq. Jorge Cortiñas

CLAUSTRO DE GRADUADOS

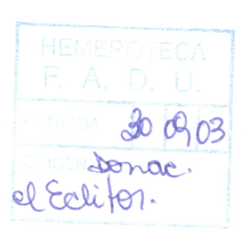
TITULARES
arq. Silvia Blanco
arq. Ricardo Conde
arq. Gloria Diez
arq. Emma Rosanó

SUPLENTES
arq. Analía Fernández
arq. Rubén Nestor Gazzoli
dg. Pablo Rossi

CLAUSTRO DE ESTUDIANTES

TITULARES
Euhen Matarozzo
Sebastián Goldfarb
Viviana Di Salvatore
Carlos Roberto Duarte

SUPLENTES
Lucas Giono
Dionisio Pablo Cardozo
Jorge Luis Fresquet
Carlos Alberto Días

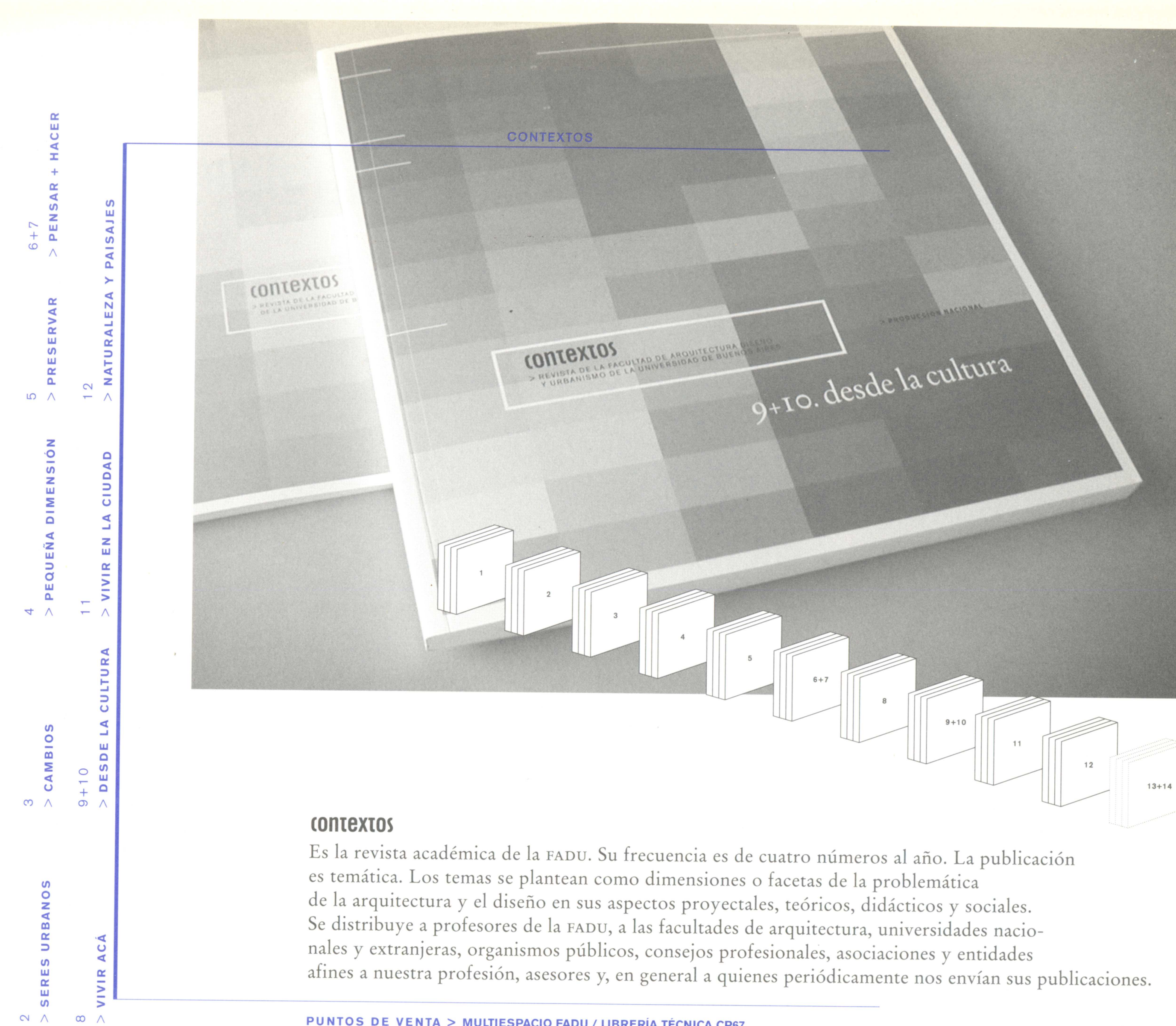


AÑOS DE LA FADU-UBA

2 > SERES URBANOS
3 > CAMBIOS
4 > PEQUEÑA DIMENSIÓN
5 > PRESERVAR
6+7 > PENSAR + HACER

8 > VIVIR ACÁ
9+10 > DESDE LA CULTURA
11 > VIVIR EN LA CIUDAD
12 > NATURALEZA Y PAISAJES

CONTEXTOS



contextos

Es la revista académica de la FADU. Su frecuencia es de cuatro números al año. La publicación es temática. Los temas se plantean como dimensiones o facetas de la problemática de la arquitectura y el diseño en sus aspectos proyectales, teóricos, didácticos y sociales. Se distribuye a profesores de la FADU, a las facultades de arquitectura, universidades nacionales y extranjeras, organismos públicos, consejos profesionales, asociaciones y entidades afines a nuestra profesión, asesores y, en general a quienes periódicamente nos envían sus publicaciones.

PUNTOS DE VENTA > MULTIESPACIO FADU / LIBRERÍA TÉCNICA CP67

SUSCRIPCIÓN > Envíe los siguientes datos: nombre, apellido, dirección, código postal, ciudad, país, teléfono, fax y profesión, a la siguiente dirección de mail: **contextos@fadu.uba.ar**

TIRADA > 1500 ejemplares.

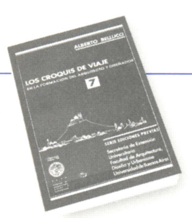

ALEJANDRO LEVERATTO / FOTOGRAFIA México 823 piso 2 C1097AAQ Buenos Aires
Tel/Fax (+54 11) 4331 3738 / (+54 11) 4343 6369 email: alefoto@sinectis.com.ar

PRODUCTOS PARA QUE TUS DISEÑOS MARQUEN TENDENCIAS.



SILLA TAMBO

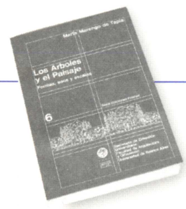




Los croquis de viaje

Croquis de viaje realizados por el arquitecto Alberto Bellucci, para indagar la relación que el hombre busca con el entorno natural o construido.

Edición	Alberto Bellucci
Páginas	156
Venta al público	$8.-



Los árboles y el paisaje. Formas, usos y escalas

Un análisis pormenorizado de los árboles, su morfología y exigencias ecológicas. Funciones, elección y distribución. Incluye la descripción de especies arbóreas y un glosario de términos técnicos.

Edición	Marta Marengo de Tapia
Páginas	200
Venta al público	$8.-



El territorio argentino

Una sintética mirada sobre el territorio argentino desde la óptica del planeamiento territorial, con el objetivo de renovar la visión de las principales demandas en términos de infraestructura.

Edición	Odilia Suárez
Páginas	138
Venta al público	$8.-


EFFE UFFICI
office solutions
produciendo calidad
Brandy
Copyright© 2002 EFFE UFFICI S.R.L. - All rights reserved

Centro de Incubación FADU-UBA

CONVOCATORIA | PRESENTACIÓN DE PROYECTOS

Idear | Proyectar | Emprender

EL CENTRO DE INCUBACIÓN FADU-UBA CONVOCA A DOCENTES, ESTUDIANTES Y GRADUADOS RECIENTES DE TODAS LAS CARRERAS DE LA UBA QUE DESEEN DESARROLLAR PROYECTOS EMPRESARIALES INNOVADORES VINCULADOS CON LAS DIFERENTES ÁREAS DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO.

OBJETIVO FUNDAMENTAL DEL CENTRO:
Brindar las herramientas necesarias para la planificación e implementación del proyecto.

SERVICIOS QUE OFRECE:

> **INFRAESTRUCTURA**
Oficinas equipadas con computadora y acceso a Internet | Asistencia administrativa | Talleres destinados a la producción

> **APOYO LOGÍSTICO**
Sala de teleconferencia con equipos audiovisuales | Espacio para presentación de productos | Sala de reuniones

> **ASESORAMIENTO ESTRATÉGICO**
Gestión Estratégica de Negocios Basados en Diseño | Soporte Tecnológico para el desarrollo de los negocios | Desarrollo de Capacidades Emprendedoras | Formulación del Plan Negocios y Plan de Marketing | Aspectos Legales | Comercialización | Administración | Mercado Exterior

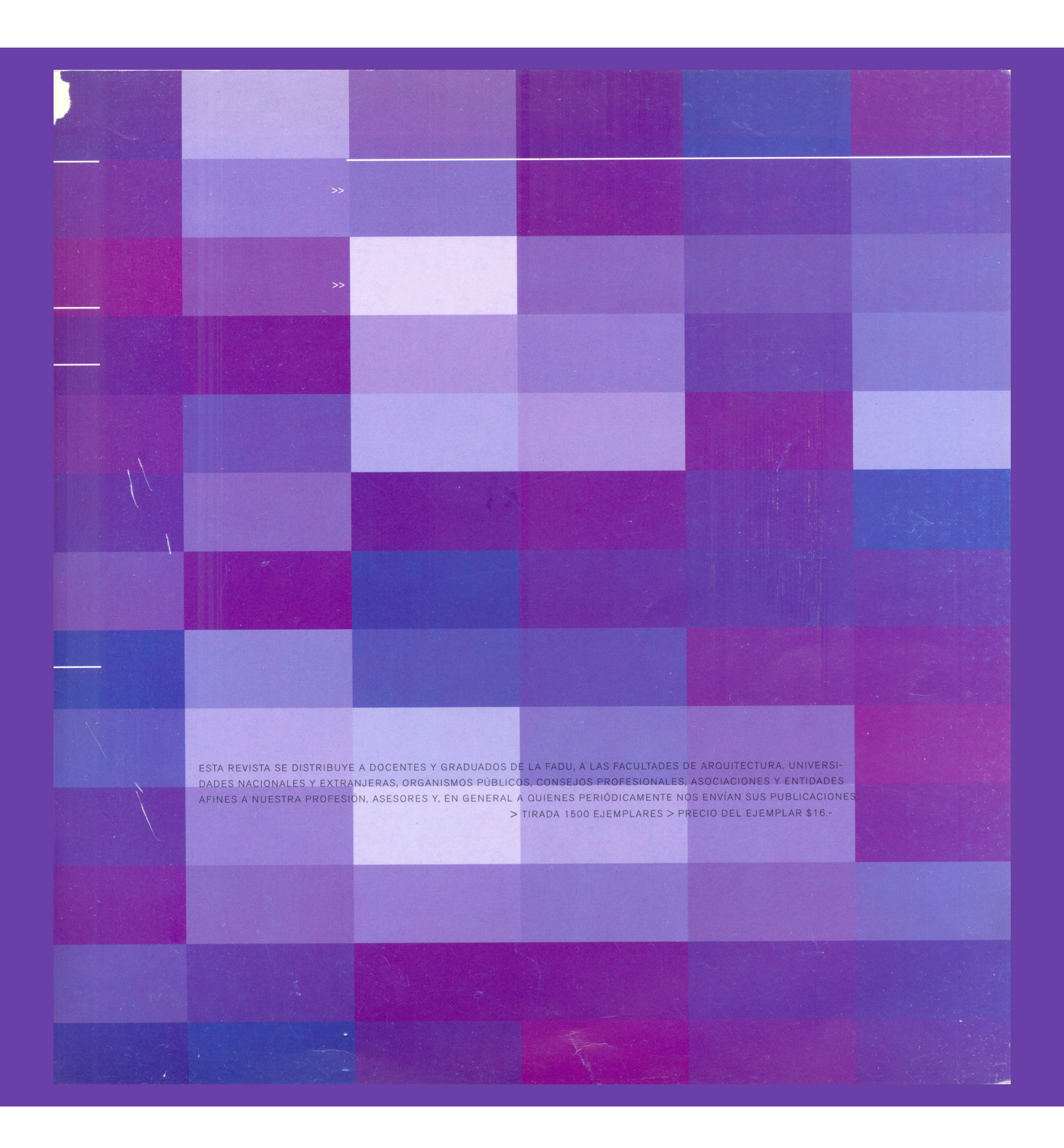
> **DEPARTAMENTO DE ENLACE**
Vinculación con Cámaras, Empresas, Organismos y Universidades

> **CURSOS GRATUITOS DE CAPACITACIÓN**
Áreas temáticas: Marketing | Plan de Negocios | Capacitación de Emprendedores | Comercio Exterior | Asociatividad | Comercialización para empresas de Internet | Comunicación

INFORMES > Centro de Incubación FADU-UBA. Ciudad Universitaria. Pabellón III. Subsuelo. Tel: 4789-6355/ 57.
E-mail: incubadora@fadu.uba.ar www.fadu.uba.ar/incubadora


CSABA HERKE / FOTOGRAFÍA
Diaz Velez 5363 Dto 5 Tel/fax: 4982-4337 email: c_herke@hotmail.com


La sinergia
de un equipo



ESTA REVISTA SE DISTRIBUYE A DOCENTES Y GRADUADOS DE LA FADU, A LAS FACULTADES DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDADES NACIONALES Y EXTRANJERAS, ORGANISMOS PÚBLICOS, CONSEJOS PROFESIONALES, ASOCIACIONES Y ENTIDADES AFINES A NUESTRA PROFESIÓN, ASESORES Y, EN GENERAL A QUIENES PERIÓDICAMENTE NOS ENVÍAN SUS PUBLICACIONES.

> TIRADA 1500 EJEMPLARES > PRECIO DEL EJEMPLAR $16.-


FADU
Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
> ISSN 0329241X
> INVIERNO 2003